

E.-L. FERRÈRE

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE - AGRÉGÉ DES LETTRES
PROFESSEUR DE PREMIÈRE AU LYCÉE D'AGEN

L'ESTHÉTIQUE

DE

GUSTAVE FLAUBERT

THÈSE

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PARIS

LOUIS CONARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

47, boulevard de la Madeleine

1913

L'ESTHÉTIQUE

DE

GUSTAVE FLAUBERT

E.-L. FERRÈRE

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

AGRÉGÉ DES LETTRES

PROFESSEUR DE PREMIÈRE AU LYCÉE D'AGEN

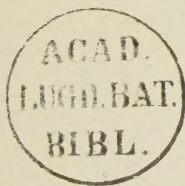
L'ESTHÉTIQUE

DE

GUSTAVE FLAUBERT

THÈSE

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.



PARIS

LOUIS CONARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

17, boulevard de la Madeleine, 17

1913

A la mémoire de Mademoiselle H. S.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550421_0021

BIBLIOGRAPHIE

Editions.

L'édition capitale, et qui sera certainement définitive, des œuvres de Flaubert, est actuellement en cours de publication chez *M. Louis Conard*, 17, boulevard de la Madeleine, Paris.

A la suite de chaque ouvrage, elle reproduit des variantes d'après les manuscrits, quelques extraits des scénarios tracés par Flaubert lui-même, et les principaux articles parus au moment de la publication. Au moment où nous terminions notre rédaction, les ouvrages suivants ont déjà paru, depuis le mois de mars 1910 : *Madame Bovary* ; *Correspondance*, 1^{re} série ; *Trois Contes* ; *Par les champs et par les grèves* ; *Œuvres de jeunesse*, t. I ; *L'Éducation sentimentale*.

Mais cette édition étant inachevée, nous avons, *provisoirement*, fait toutes nos citations d'après la seule édition d'ensemble qui existât jusqu'en 1910, l'édition *Charpentier-Fasquelle*, en 12 volumes in-12.

Nous avons également consulté les éditions : *Quantin*, 8 vol. (incomplète) ; *Lemerre*, 10 vol. 18°.

Nous reproduisons, à titre documentaire, la liste chronologique des principales éditions des œuvres de Flaubert, en commençant par l'édition princeps :

Madame Bovary, 1857, Lévy, 12° ; 1873, Charpentier, 12° ; 1873, Lévy, 12° ; 1884, Quantin, 8° ;

Salammbô, 1862, Lévy, 8° ; 1863, Lévy, 12° ; 1874, Charpentier, 12° ;

Éducation sentimentale, 1869, Lévy, 8° ; 1873, Lévy, 12° ; 1879, Charpentier, 12° ;

Tentation de Saint Antoine, 1874, Charpentier, 8° ; 1875, Charpentier, 12° ;

Le Candidat, 1874, Charpentier, 16° ;

Bouvard et Pécuchet, 1881, Lemerre, 12° ; 1886, Charpentier, 12° ;

Par les champs et par les grèves, 1885, Charpentier, 12° ;

Correspondance, 1884-1892, Charpentier, 12° ;

Lettres à sa nièce Caroline, 1906, Charpentier, 12°.

Il convient de joindre à cette liste certaines publications d'œuvres inédites, qui ont eu lieu dans ces dernières années, et que nous citons isolément, bien qu'elles soient destinées à reparaitre, avec plusieurs autres encore, dans l'édition d'ensemble de M. L. Conard :

Le Première Tentation de saint Antoine, 1848-1856, publiée par M. Louis Bertrand, avec une préface, Paris, Charpentier, 1905 ;

Les Carnets de Gustave Flaubert, extraits publiés par M. Louis Bertrand, *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1910 ;

Voyage aux Pyrénées et en Corse, pages inédites, dans la *Revue* du 1^{er} et du 15 octobre 1910 ;

La Première Éducation sentimentale, publiée par M. Louis Bertrand, *Revue de Paris* du 15 novembre 1910 au 1^{er} février 1911.

Ouvrages relatifs à la biographie de Flaubert.

L'ouvrage capital pour connaître la biographie, le caractère, le tempérament et le « milieu » de Flaubert est le suivant :

René DUMESNIL, *Flaubert, son hérédité, son milieu, sa méthode*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905.

On trouvera dans cet ouvrage en particulier, une bibliographie très détaillée des études *médicales* consacrées à G. Flaubert : série d'articles, parus généralement dans la *Chronique médicale*, sous la signature des docteurs Michaut, Le Pileur, Fortin, Binet-Sanglé, Aubé, Cabanès, Fauvel, Regnault, Guinon, Duthil et Cauchois.

Mais cet ouvrage ne dispense pas de connaître certaines autres monographies de détail, dont voici les principales :

M^{me} COMMANVILLE, *Souvenirs intimes*, en tête du 1^{er} volume de la *Correspondance*, 1884, et en volume isolé : Ferroud, 1895, 8° ;

D^r VÉDIE, *Notice biographique sur M. Flaubert, chirurgien en chef de l'Hôtel-Dieu de Rouen*, Rouen, Brière, 1847, brochure 8° ;

Charles LAPIERRE, *Les Environs de Rouen*, Rouen, Auger, 1890, 4° ; *Esquisse sur Flaubert intime* ; Evreux, Herissey, 1890, 8° ;

Albert MIGNOT, *Ernest Chevalier, ancien procureur général, son intimité avec Gustave Flaubert*, notes rédigées et mises en ordre par son neveu ; Dentu, 1888, 12° ;

Judith GAUTIER, *Le Second Rang du Collier*, *Revue de Paris*, 1^{er} novembre 1902 à 1^{er} février 1903 ;

HÉLOT, *La Fête de Gustave Flaubert, la Saint-Polycarpe*, Lille, 1905, 8° (Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Lille*, « le vieux papier », 1905).

FÉLIX, *Gustave Flaubert, notes et souvenirs*, Rouen, Schneider, 1880, 16° ;

Félix FRANK, *Gustave Flaubert d'après des documents intimes et inédits* ; Paris, 1887, 18° ;

M^{me} Renée D'ULMÈS, *Flaubert : Souvenirs inédits d'enfance et de jeunesse*, *Revue des Revues*, t. 38, p. 172-179 ; *Les mères d'artistes : Madame Flaubert*, *Revue des Revues*, t. 42, p. 165 ;

M^{me} Roger des GENETTES, *Lettres (de 1871 à 1891)*, 1 vol., Rouquette ; Article dans le *Figaro* : *Une correspondante de Gustave Flaubert*, 14 octobre 1893 ;

LEDRAIN, *Flaubert directeur de conscience* ; *l'Eclair* du 21 octobre 1896.

*
* * *

Ouvrages et articles de critique littéraire relatifs à Flaubert.

Nous nous permettrons de renvoyer le lecteur désireux d'avoir une bibliographie complète de tous les ouvrages, et surtout de tous les articles de journaux ou revues relatifs à Flaubert au

Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1906, par M. Hugo P. Thieme ; Paris, Welter, 1907.

Il serait absolument inutile de recommencer ici le travail de M. H. Thieme. Nous nous bornerons à énumérer les principaux ouvrages qui nous ont été *directement* utiles, ceux qui ont été sans cesse consultés par nous ; en commençant par les plus importants, et par ceux dont les auteurs ont été les amis et les contemporains de Flaubert :

Max. DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, 2 vol. 18°, Hachette (Recueil d'articles parus dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1881-1882.).

Guy DE MAUPASSANT : *M. Gustave Flaubert*, dans la *République des lettres*, du 22 octobre 1876, sous le pseudonyme de Guy de Valmont ; *Etude sur Flaubert*, *Revue Bleue*, 19 et 26 janvier 1884 (reproduite à la tête du t. VII de l'édition Quantin, 1885).

Gustave Flaubert dans sa vie intime ; *Nouvelle Revue* du 1^{er} janvier 1881.

Camaraderie ?, le *Gaulois*, 25 et 27 octobre 1881.

G. Flaubert d'après ses lettres ; le *Gaulois*, 6 septembre 1880.

M^{me} Laure DE MAUPASSANT. *Lettres à Flaubert*, dans le t. IX de l'édition Louis Conard des œuvres de Maupassant, 1908.

Le Journal des Goncourt, 9 vol. 18^o ; Paris, Charpentier, 1888-1895.

Emile ZOLA, *Les Romanciers naturalistes*, 1888, 12^o.

A propos de « Madame Bovary ».

BAUDELAIRE, *Madame Bovary*, article reproduit dans *L'Art romantique*, édit. Lévy, 1868-70 (t. III des *Œuvres complètes*).

SAINTE-BEUVE, t. XIII des *Causeries du Lundi*.

A propos de « Salammbô ».

SAINTE-BEUVE, trois articles dans les *Nouveaux Lundis*, t. IV.

Revue contemporaine, XXXVI, 144, et LXVI, 413 (polémique avec Froehner).

SAINT-RENÉ-TAILLANDIER, *Le Réalisme épique dans le roman* ; *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1863.

A propos de l'« Education ».

SAINT-RENÉ-TAILLANDIER, *Le Roman misanthropique* ; *Revue des Deux-Mondes*, 15 décembre 1869.

Edmond SCHERER, article reproduit dans *Etudes sur la littérature contemporaine*, t. IV, 1873.

A propos de la « Tentation ».

SAINT-RENÉ-TAILLANDIER, article de la *Revue des Deux-Mondes* du 1^{er} mai 1874.

Ernest RENAN, *Lettre à Flaubert*, reproduite dans *Feuilles détachées*, 1887.

A propos des « Trois Contes ».

Edouard DRUMONT, article dans la *Liberté* du 23 mai 1877.

Th. de BANVILLE, article dans le *National* du 14 mai 1877.

(Rappelons que l'édition de M. Conard donne, à la suite de chaque ouvrage, une *Revue de la presse* aussi complète qu'on peut la souhaiter.)

*
* *

Ouvrages ou articles de critiques plus récents.

Ferdinand BRUNETIÈRE, série d'articles dans la *Revue des Deux-Mondes*, tous consacrés soit à Flaubert soit à ses « disciples » :

Le Roman réaliste contemporain, 1^{er} avril 1875 ; *L'Érudition dans le Roman* (à propos des *Trois Contes*), 1^{er} juin 1877 ; *Gustave Flaubert*, 15 juin 1880 (article essentiel) ; *Le roman expérimental*, 15 février 1880 ; *Le Reportage dans le roman*, 15 avril 1881 ; *Les Origines du roman naturaliste*, 15 septembre 1881 ; *Le Faux Naturalisme*, 15 février 1882 ; *Théophile Gautier*, 1^{er} décembre 1887 ; *Les Nouvelles de M. de Maupassant*, 1^{er} octobre 1888 ; *Critique et roman*, 1^{er} septembre 1890 ; *La Statue de Baudelaire*, 1^{er} septembre 1892.

(Articles dont les plus intéressants pour notre sujet ont paru de nouveau dans *Le Roman naturaliste*, Paris, Lévy, 1884, 18°.)

Paul BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine*, ch. III (*Œuvres complètes*, Paris, Plon, 8°, Critique, t. I, 1899).

Émile FAGUET, *Gustave Flaubert* (collection des grands écrivains français), Paris, Hachette, 1899, 12°.

Jules LEMAITRE, *Gustave Flaubert*, 2 articles de la *Revue bleue*, 11 et 18 octobre 1879.

Henri LAUJOL, 2 articles de la *Revue bleue*, 22 février et 1^{er} mars 1890.

Pierre GAUTHIÉZ, 1 article de la *Revue bleue*, 26 novembre 1890.

Camille MAUCLAIR, *Flaubert lyrique*, dans *La Quinzaine* du 15 février 1899 (art. reproduit dans *L'Art en silence*).

LÉVY-BRUHL, *Flaubert philosophe*, *Revue de Paris*, 15 février 1900.

Louis BERTRAND, *Flaubert et l'Afrique*, *Revue de Paris*, 1^{er} avril 1900.

HENNEQUIN, *Études de critique scientifique*, *Quelques écrivains français*, *Gustave Flaubert*, Perrin, 1890, 18°.

Jean GIGOUX, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Calmann Lévy, 1855, 18°.

Jules DE GAULTIER, *Le Bovarysme*, édition du *Mercure de France*, 1903.

G. PALANTE, *Le Bovarysme : Une moderne philosophie de l'illusion*, *Mercure de France*, avril 1903, t. XLVI, p. 69.

Fr. PAULHAN, *Les Caractères ; Conclusion : Étude d'un caractère : Gustave Flaubert*.

A. ALBALAT, *Le Travail du style dans Gustave Flaubert*, *Revue bleue*, 13 et 20 octobre 1902.

Armand WEIL, *Les Manuscrits de Gustave Flaubert*, *Revue universitaire*, avril 1902.

Émile FAGUET, *Les Corrections de Flaubert*, article de la *Revue bleue*, 1899, reproduit dans *Propos littéraires*.

Gustave LANSON, *Étude sur Flaubert*, en tête de son édition, *Pages choisies*, Paris, Armand Colin, éditeur.

* * *

A signaler encore, indépendamment d'un assez grand nombre d'articles de revues étrangères que l'on trouvera énumérés par M. H. Thieme, deux ouvrages et un article sur Flaubert dus à des critiques étrangers :

J. Charles TARVER, *Gustave Flaubert*, Londres, 1895.

BETTELHEIM, *Deutscher und Franzosen*, Vienne, 1895.

BRANDES, article dans *Deutsches Rundschau*, XXVII, 1881.

* * *

Mais, nous devons citer d'une manière toute particulière les quelques études récentes dont Flaubert a été l'objet en France dans ces dernières années ; elles précèdent immédiatement notre travail, et à toutes nous sommes infiniment redevable :

René CAXAT, *Du Sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les Parnassiens*, Paris, Hachette, 1904, in-16.

Albert CASSAGNE, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers Parnassiens*, Paris, Hachette, 1906, in-16.

W. K. FISHER, *Études sur Flaubert inédit*, Leipzig, Zeitler, 1908 (édition française).

René DESCHARMES, *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, F. Ferroud, 1909, gr. in-8°.

Louis BERTRAND, *G. Flaubert, ses voyages en Afrique et en Orient*, conférence reproduite dans la *Revue hebdomadaire* du 25 février 1911.

INTRODUCTION

Nous n'avons nullement l'intention de donner, dans notre étude, une importance prépondérante à la biographie, à la bibliographie, ou à la recherche de l'inédit. La personnalité de Flaubert était certainement assez attachante, son caractère assez expansif, sa vie assez originale et pittoresque pour que l'on cherchât avec ardeur à bien connaître les moindres événements de sa carrière littéraire. Quoi de plus piquant, en effet, que d'exposer aux yeux de tous l'existence d'un prétendu impassible, d'un fervent apôtre de l'art pour l'art? Quel plaisir plus rare que celui de mettre dans le domaine public tout ce que l'artiste hautain qu'était Flaubert aurait voulu éternellement garder loin des yeux profanes?

Quant à la recherche de l'inédit, elle trouvait facilement à se satisfaire dans l'ample collection des manuscrits restés en possession de M^{me} Franklin Grout. Tout récemment, un philologue allemand, M. W. K. Fisher, pouvait nous donner une analyse des œuvres de jeunesse de Flaubert. M. Descharmes, quelques mois après, citait dans sa thèse un grand nombre de lettres inédites, et plusieurs passages encore inconnus de *Par les champs et par les grèves*. M. Louis Bertrand les avait devancés, en publiant dès 1908 *La Première Tentation de Saint Antoine*, donnant ainsi aux lettrés, en même temps qu'un vrai régal littéraire, les éléments d'une étude en quelque sorte chronologique des variations de Flaubert, dans sa manière de composer et d'écrire, de 1849 à 1873. En juillet 1910, M. Louis Bertrand donnait encore dans la *Revue des Deux-Mondes* quelques extraits des *Carnets de Gustave Flaubert*.

La mine, d'ailleurs, est loin d'être épuisée. L'on peut prévoir la publication possible de beaucoup de lettres de Flaubert, à Ernest Chevallier, à Marc Lapierre, à M^{lle} Amélie Bosquet. Les lettres à Maxime Du Camp n'ont pas été communiquées à M^{me} Grout quand elle préparait son édition; rien ne prouve qu'elles soient perdues, et que nous devions renoncer à les connaître. De même, il n'y a pas que les œuvres de jeunesse de Flaubert qui méritent de voir le jour; l'édition publiée actuel-

lement par M. Louis Conard en a d'ailleurs fait connaître un certain nombre. Le *Dictionnaire des idées reçues*, cette fantastique compilation de toutes les banalités admirées de confiance, ce lexique héroï-comique qui devait servir à la fois de suite et de commentaire à *Bouvard et Pécuchet*, était à peu près terminé lors de la mort de Flaubert. N'était-il pas intéressant de voir l'acharnement passionné et la précision rigoureuse avec laquelle Flaubert avait recueilli, classé et exposé les pièces de cet amer réquisitoire contre la vulgarité et l'impuissance de l'esprit humain ? Aussi publions-nous nous-même, en même temps que cette étude, une édition du *Dictionnaire des idées reçues*.

Mais il nous a semblé que l'œuvre imprimée du vivant même de Flaubert était assez vaste et assez riche pour donner matière à une étude générale, à une description précise de ses théories esthétiques : et tel est le but de notre ouvrage. Nous disons description et non histoire. Nous n'avons pas, en effet, à fixer les diverses étapes de la vie de Flaubert ; nous n'avons pas à rechercher, comme l'a fait d'ailleurs M. Descharmes, sous quelles influences le romantisme des premières œuvres est devenu le réalisme qui se fait jour dès la première *Tentation de Saint Antoine*, et qui trouve dans *Madame Bovary* son expression déjà parfaite. Nous voulons seulement nous placer en face de l'œuvre définitivement constituée, et chercher, en nous aidant de ce que nous savons du caractère et de la vie de l'auteur, ainsi que des confidences qu'il nous a faites lui-même, quel est l'idéal artistique que cette œuvre a réalisé.

Nous essaierons d'abord de définir les origines des théories esthétiques de Flaubert. L'étude de son tempérament, de son caractère, de ses idées sur le monde et sur la vie sera ici absolument essentielle. En dépit de ses idées sur l'art pour l'art et l'impersonnalité de l'artiste, Flaubert, nous le verrons, n'a pas toujours réussi à faire abstraction de lui-même lorsqu'il écrivait. Nous ne croyons pas d'ailleurs qu'il y ait lieu de s'en plaindre. Le lecteur ne perd rien à retrouver dans l'œuvre la personnalité et les idées de l'auteur, lorsque cette personnalité est forte, lorsque ces idées sont sincères et originales.

Passant ensuite à l'étude de l'esthétique de Flaubert en elle-même, nous aurons à distinguer d'abord l'esthétique théorique, puis ses applications critique et pratique. Par esthétique théorique, nous entendons les conceptions générales que Flaubert se faisait du beau, de l'art, les qualités essentielles, les caractères distinctifs qu'il désirait trouver chez l'artiste, précisément parce qu'il les trouvait en lui-même, et à un degré éminent. Les applications critiques de cette esthétique, ce sont les jugements si nombreux,

parfois brusques et excessifs dans la forme, mais toujours intéressants et personnels dans le fond, que Flaubert a portés sur les grands écrivains de l'antiquité, sur les classiques français, sur ses contemporains; nous rencontrerons là à chaque pas la confirmation et la vérification des principes établis dans l'esthétique théorique; on se rend toujours mieux compte de ses idées en matière d'art et de littérature, en jugeant, d'après ces idées mêmes, les écrivains les plus différents de nous. Enfin, par les applications pratiques de l'esthétique, nous entendons l'étude des procédés employés par Flaubert pour composer un roman, un chapitre, un récit, un tableau; nous entendons aussi l'étude du style de Flaubert, et des efforts qu'il a faits pour réaliser l'idéal de phrase bien faite qu'il portait en lui. En d'autres termes, nous étudierons successivement les idées de Flaubert sur l'art, l'application qu'il en a faite aux autres, et l'application qu'il s'en est faite à lui-même.

Enfin, dans notre conclusion, nous voudrions préciser l'influence exercée moins par les œuvres que par les doctrines esthétiques de Flaubert sur les principaux représentants de l'école naturaliste contemporaine. Certes, nous n'ignorons pas que cette influence de Flaubert ne s'est pas exercée seule, et que les circonstances historiques, le progrès des sciences, la lecture de certains philosophes ont eu leur part, et une part très considérable, dans la formation des doctrines d'un Zola ou d'un Maupassant. Nous tâcherons cependant de démêler ce qui, dans cette évolution de l'école naturaliste, revient de plein droit à Flaubert et rien qu'à lui. Et, comme nous croyons que son influence s'est manifestée à la fois dans les doctrines et dans la manière d'écrire des romanciers naturalistes, nous répondrons successivement à ces deux questions : Quels sont les clichés d'esthétique théorique, quels sont les procédés de fabrication artistique que l'école naturaliste doit à Flaubert ?

Au cours de notre étude, nous nous efforcerons de décrire plutôt que de juger. Mais ce que nous pouvons dire dès maintenant, puisqu'aussi bien on le verra vite, c'est notre admiration sincère pour ces idées souvent originales, pour ce beau caractère d'artiste, pour cette vie uniquement consacrée à la religion de la beauté. C'est ce profond amour de la beauté qui fait le fond des théories esthétiques de Flaubert; c'est lui qui justifie ses admirations, qui explique ses haines, qui fait, même, excuser ses injustices et ses violences d'expression.

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES ET LES FACTEURS

DES

THÉORIES ESTHÉTIQUES DE FLAUBERT

CHAPITRE PREMIER

LE TEMPÉRAMENT

Au début de sa pénétrante étude sur notre auteur, M. Faguet fait judicieusement observer que, Flaubert étant Champenois par son père et Normand par sa mère, « il n'y a à tirer de sa race aucune induction relativement à son caractère et à son tour d'esprit ». Aussi bien ne nous attarderons-nous pas à chercher dans les antécédents de Flaubert, et même dans les menus événements de sa jeunesse, les caractères essentiels de son tempérament. Nous considérerons ce tempérament tel qu'il est définitivement constitué, en ne faisant ressortir que les traits qui ont pu avoir quelque influence sur la manière dont Flaubert a conçu, développé et défendu ses idées esthétiques.

Cet homme, dont la vie fut chaste et tranquille, était né avec les passions les plus fougueuses : c'était un tempérament ardent et passionné. Mais parce qu'il était orgueilleux, et de plus timide, comme nous le verrons, il fut obligé en quelque sorte de refouler ces passions qui auraient pu bouleverser sa vie ; de satisfaire par l'imagination, et par l'imagination seule, l'immense appétit de jouissances qu'il portait en lui ; de « transposer » enfin, — ainsi qu'il le dira lui-même dans la « Préface aux Dernières Chansons » de Bouilhet — « comme pour une illusion à décrire » les rêves tour à tour brillants et voluptueux qui traversaient son âme, et auxquels il ne pouvait, dans la vie courante, donner une réalisation. Flaubert fut un passionné et un voluptueux ; mais seule son imagination fut troublée, et comme son intelligence resta claire, même au milieu des rêves les plus violents, il a pu nous décrire, avec une précision et un sang-froid remarquables, ces mouvements impétueux dont la plupart des hommes se contentent de jouir ou de souffrir.

Rien de plus instructif, à ce point de vue, que les lettres de sa jeunesse, et celles qu'il adressait à Louise Colet dans les premiers temps de leur liaison, c'est-à-dire à une époque où déjà il ne voyait pour tout avenir devant lui qu'une série indéfinie de rames

de papier à noircir. Dès le collège, il se lamente d'être condamné à mener une vie probablement plate et insignifiante, et d'être « replongé dans l'obscurité du vulgaire », après « l'horizon sublime » qu'il avait entrevu :

« — Mon existence que j'avais rêvée si belle, si poétique, si large, si amoureuse, sera comme les autres, monotone, sensée, bête. Je ferai mon droit, je me ferai recevoir, et puis j'irai pour finir dignement, vivre dans une petite ville comme Yvetot où Dieppe avec une place de substitut du procureur du roi. Pauvre fou qui avait rêvé la gloire, l'amour, les lauriers, les voyages, l'Orient, que sais-je ? Ce que le monde a de plus beau, modestement je me l'étais donné d'avance. »

(Février 1839. *Corresp.* I, 25.)

Jeune homme, il rêvait d'amour et de volupté ; il aurait voulu que l'amour ne finit jamais, que la volupté fût assez complète et assez intense pour valoir par elle-même, pour être un but digne d'être poursuivi par un esprit supérieur.

C'est en 1838 qu'il avait connu à Trouville celle qui fut la grande passion de sa jeunesse, cette passion dont il a dit plus tard : « J'en ai été ravagé. » Et dès 1838 il nous raconte, dans les « Mémoires d'un fou », les détails de cette aventure avec la mystérieuse Maria :

« — Maria se mit à parler. Je ne sais ce qu'elle dit, je me laissais enchanter par le son de ses paroles comme je me laissais bercer par la mer. Elle était près de moi, je sentais le contour de son épaule et le contact de sa robe. Elle levait son regard vers le ciel pur, étoilé, resplendissant de diamants et se mirant dans les vagues bleues. C'était un ange, à la voir ainsi la tête levée, avec ce regard céleste. J'étais navré d'amour, j'écoutais les deux rames se lever en silence, les flots battre les flancs de la barque. Je me laissais toucher par tout cela, j'écoutais la voix de Maria, douce et vibrante. Est-ce que je pourrai jamais vous dire toutes les mélodies de sa voix, toutes les grâces de son sourire, toutes les beautés de son regard ? Vous dirai-je jamais comme c'était quelque chose à faire mourir d'amour, que cette nuit pleine du parfum de la mer, avec ses vagues transparentes, son sable argenté par la lune, cette onde belle et calme, ce ciel resplendissant, et puis, près de moi, cette femme, toutes les joies de la terre, toutes ses voluptés, ce qu'il y a de plus doux, de plus enivrant. C'était tout le charme d'un rêve avec toutes les puissances du vrai. »

(*Mémoires d'un fou*, ch. XIII.)

Certes, il est curieux d'apprendre que Flaubert, qui détestait Lamartine, a pu être un jour assez lamartinien pour écrire une réplique du « Lac ». Mais il y a dans ce morceau une note qui ne se trouve pas dans le « Lac » de Lamartine : « C'était tout le charme d'un rêve avec toutes les puissances du vrai. » C'était quelque chose de plus rare et de plus compliqué encore : c'était le rêve caressé et poursuivi pour lui-même, quelle que dût être la réalité, même plate et vulgaire, de l'avenir.

C'est précisément ce dédain de la réalité, et cet élan d'une imagination jamais satisfaite, qui ont inspiré à Flaubert, dès son enfance, l'amour ardent des voyages. Il a fait, en 1840, avec M. Cloquet, un voyage aux Pyrénées et en Corse; en 1845, avec son père, sa sœur et son beau-frère, un voyage en Italie; en 1847, avec Du Camp, un voyage en Bretagne dont il nous a laissé le récit. Mais c'est l'Orient qui l'a attiré sans cesse, le pays des passions ardentes, des couleurs crues et des visions fantastiques. Et s'il a aimé l'Orient, s'il a aimé l'Afrique, ce n'est pas, remarquons-le bien, pour son agrément personnel; il n'y a fait qu'un voyage, et il est rentré en regrettant de n'avoir presque rien vu. Il n'y a pas cherché non plus un décor superbe pour encadrer l'expression de ses sentiments intimes, comme un Chateaubriand ou un Lamartine : il eût trahi, en le faisant, la première règle de son esthétique, et, de fait, ses romans dits orientaux mettent en scène des Carthaginois, des Alexandrins, ou des Juifs des temps antiques, en un mot des hommes dont l'âme diffère autant que possible de l'âme d'un Français du XIX^e siècle. Ce qu'il a aimé dans l'Orient, c'est la terre d'élection des hommes d'imagination et des peintres, c'est le contraire de la société vulgaire et du monde mesquin où il vivait. A vingt ans, il parle déjà de cet Orient qu'il n'a pas vu encore, comme il en parlera toute sa vie :

« — Oh, si j'avais une tente faite de jones et de bambous, au bord du Gange, comme j'écouterais toute la nuit le bruit du courant dans les roseaux, le roucoulement des oiseaux qui perchent sur les arbres jaunes!... Mais, n... de D..., est-ce que jamais je ne marcherai avec mes pieds sur le sable de Syrie? quand l'horizon rouge éblouit, quand la terre s'enlève en spirales ardentes, et que les aigles planent dans le ciel en feu! Ne verrai-je jamais les nécropoles embaumées où les hyènes glapissent, nichées sur les momies des rois, quand le soir arrive, à l'heure où les chameaux s'assoient près des citernes?

« Dans ces pays-là les étoiles sont quatre fois larges comme les nôtres, le soleil y brûle, les femmes s'y tordent et bondissent sous les baisers, sous les étreintes. Elles ont aux pieds, aux

main, des bracelets et des anneaux d'or, et des robes en gaze blanche. »

(Mars 1842. *Corresp.* I, 48.)

Formes, couleurs, exaltation des sens, voilà tout ce que Flaubert désirait de l'Orient. Quand il l'eût vu, il en rapporta des idées plus profondes, amères et pessimistes sur la nature humaine :

« — J'ai beaucoup pratiqué l'humanité depuis dix-huit mois ; voyager développe le mépris qu'on a pour elle. Depuis celui qui vous demande du poison pour expédier son papa, jusqu'à la mère qui vous vend sa fille, on en voit de toutes couleurs. Je n'aurais jamais soupçonné ce côté du voyage. »

(Février 1851. *Corresp.* II, 37.)

Il en rapporta surtout une mélancolie profonde, cette grande tristesse de l'imagination qui souffre, car elle a goûté aux spectacles splendides ou étranges, mais sans avoir le temps de s'en imprégner suffisamment, et de s'en rassasier. Son voyage n'était pas encore terminé qu'il écrivait, d'Athènes, à Bouilhet :

« — J'aurais bien voulu voir aussi la Thessalie, mais il faut quitter Golconde, c'est fini. J'ai été triste à crever en disant adieu à Constantinople. Encore une porte fermée derrière moi, encore une bouteille d'avalée. J'éprouve depuis six semaines des appétits féroces de voyage justement parce que mon voyage finit.... C'est donc fini de l'Orient, adieu mosquées, adieu femmes voilées, adieu bons Turcs.... Quand reverrai-je les négresses suivant leur maîtresse au bain ? quand reverrai-je un palmier ? quand remonterai-je à dromadaire ? »

(Décembre 1850, *Corresp.* II, 23.)

Il en était venu, on le voit, à exprimer, même après son voyage, les mêmes vœux et les mêmes regrets qu'avant son départ. L'excursion de trois mois qu'il fit dans les environs de Carthage, en 1858, au moment où il préparait *Salammbô*, ne calma pas son imagination inquiète : il n'eut pas le temps, du moins, d'y faire une trop grande provision de regrets. Plus tard, comme un de ses amis parcourait, lui aussi, l'Orient, Flaubert lui recommandait de ne pas se hâter, de voir le plus possible de choses nouvelles. Il m'est arrivé souvent à moi-même, nous dit-il ailleurs, une fois revenu en France, de me répéter avec tristesse : « Imbécile, tu n'as pas assez joué ! » Tu n'as pas assez joué ! ce n'était pas le cri d'un tempérament désabusé, c'était le regret d'une imagination.

Et dès lors cette imagination, cet appétit violent de jouissances

devait naturellement se retourner vers le passé, vers les temps antiques, pour y chercher des satisfactions plus profondes et plus originales que dans l'époque contemporaine. Victor Cousin aimait d'amour, dit-on, les belles dames du ^{xvii}^e siècle dont il écrivit l'histoire. Flaubert, lui, eut à un degré plus fort encore *le frisson historique*. Par une déformation assez curieuse de la croyance à la métempsychose, il en arriva à croire réellement qu'il avait été autrefois un rhéteur grec, un soldat romain, et même un proxénète de Naples :

« — L'antiquité me donne le vertige, écrit-il dès 1846 à Maxime Du Camp. J'ai vécu à Rome, c'est certain, du temps de César ou de Néron. As-tu pensé quelquefois à un soir de triomphe, quand les légions rentraient, que les parfums brûlaient autour du char du triomphateur, et que les rois captifs marchaient derrière? »
(1846. *Corresp.* I, 102.)

L'année suivante, c'est à Louise Colet, fort incapable de goûter ce délire suprême de l'esprit, qu'il faisait cette confidence :

« — A mesure que j'épèle l'antiquité, une tristesse démesurée m'envahit, en songeant à cet âge de beauté magnifique et charmante passé sans retour, à ce monde vibrant, tout rayonnant, si coloré et si pur, si simple, si varié. Que ne donnerais-je pas pour voir un triomphe, que ne vendrais-je pas pour entrer un soir dans Suburre, quand les flambeaux brûlaient aux portes des lupanars, et que les tambourins tonnaient dans les tavernes? Comme si nous n'avions pas assez de notre passé, nous remâchons celui de l'humanité entière, et nous nous délectons dans cette amertume voluptueuse. »

(Janvier 1847. *Corresp.* I, 189.)

Toute sa vie, en effet, il se « délecta dans cette amertume voluptueuse ». Son désir de jouissances était si grand, son imagination si forte qu'il souhaitait dormir dans le lit de Diane de Poitiers et désirait Cléopâtre, absolument comme lord Elkins s'éprend de la momie égyptienne, dans un conte célèbre de son ami Théophile Gautier.

Un deuxième aspect du caractère de Flaubert, celui qui s'exprime le plus souvent et de la manière la plus forte, à toutes les époques et dans toutes les circonstances de sa vie, c'est l'orgueil.

Tout jeune, encore sur les banes du lycée, il se juge supérieur à ses maîtres, qu'il raille sans pitié dès qu'ils lui déplaisent, et qu'il aime à représenter dans des postures ridicules ; supérieur à ses camarades, du moins à ceux qui ne partagent pas ses enthousiasmes littéraires et ses goûts esthétiques.

« — Je me vois encore assis sur les banes de la classe, absorbé dans mes rêves d'avenir, pensant à ce que l'imagination d'un enfant peut rêver de plus sublime, tandis que le pédagogue se moquait de mes vers latins, que mes camarades me regardaient en ricanant. Les imbéciles ! eux, rire de moi ! eux, si faibles, si communs, au cerveau si étroit ! moi, dont l'esprit se noyait sur les limites de la création, qui étais perdu dans tous les mondes de la poésie, qui me sentais plus grand qu'eux tous, qui recevais des jouissances infinies, et qui avais des extases célestes devant toutes les révélations intimes de mon âme ! moi, qui me sentais grand comme le monde ! »

(*Mémoires d'un fou*, chap. 3.)

Et sans doute, on peut trouver un peu risible cet enfant qui parle de son esprit « noyé sur les limites de la création », et de ses « extases célestes devant toutes les révélations intimes de son âme ». Mais, s'il y a de la déclamation dans la forme, nul doute qu'au contact de ses camarades sa vanité n'eût déjà souffert ; ce n'est qu'un orgueilleux profondément blessé dans son indépendance et le sentiment de sa valeur, qui a pu écrire les lignes suivantes du même ouvrage :

« — Ce serait une curieuse étude, que ce profond dégoût des âmes nobles et élevées, manifesté de suite par le contact et le frottement des hommes. Je n'ai jamais aimé une vie réglée, des heures fixes, une existence d'horloge, où il faut que la pensée s'arrête avec la cloche, où tout est remonté d'avance pour des siècles et des générations. Cette régularité, sans doute, peut convenir au plus grand nombre ; mais pour le pauvre enfant qui se nourrit de poésie, de rêves et de chimères, qui pense à l'amour et à toutes ses balivernes, c'est l'éveiller sans cesse de ce songe sublime, c'est ne pas lui laisser un moment de repos, c'est l'étouffer en le ramenant dans notre atmosphère de matérialisme et de bon sens, dont il a horreur et dégoût. »

(*Ibid.*, ch. 5.)

Bien plus, il n'est pas jusqu'à cette haine farouche du bourgeois, de l'homme sans idéal dont toutes les préoccupations sont mesquines, haine qui est peut-être la forme la plus active, pour ainsi dire, de l'orgueil de Flaubert, qu'il n'exprime, dès son enfance, avec une singulière vigueur :

« — Que les hommes sont bêtes, que le peuple est borné ! Courir pour un roi, voter 30.000 francs pour les fêtes, faire venir pour 2.500 francs des musiciens de Paris, se donner du mal, et

pourquoi? pour un roi... Moi je n'ai rien vu, ni revue, ni arrivée du roi, ni les princesses, ni les princes. »

(Sept. 1833. *Corresp.* I, 7.)

Comment, en effet, ne se croirait-on pas d'essence supérieure, comment ne mépriserait-on pas généreusement les roturiers qui vendent du drap et se plaignent des excès du romantisme, lorsque dès treize ans on se voue au culte exclusif et fanatique de l'art en ces termes enthousiastes :

« — Adieu, au revoir, et occupons-nous toujours de l'art, qui, plus grand que les peuples, les couronnes et les rois, est toujours là, suspendu dans l'enthousiasme avec son diadème de Dieu. »

(1835. *Corresp.* I, 13.)

Cet orgueil de Flaubert, si profond et si irritable dans son enfance, nous allons maintenant en suivre les manifestations, en examinant successivement ce que l'orgueil fit de Flaubert, en amitié, en amour, et dans les diverses circonstances de sa vie littéraire.

Les deux hommes qui entretenaient avec Flaubert les rapports les plus intimes et les plus suivis furent assurément Bouilhet et Maxime Du Camp. Mais tandis que l'amitié de Flaubert pour Bouilhet ne se démentit jamais, — nous aurons l'occasion d'en reparler, — ses relations avec Du Camp devinrent, peu après le retour du voyage d'Orient, singulièrement aigres et tendues. La brouille entre les deux amis ne fut jamais complète, mais, dès 1852, la belle intimité d'autrefois avait déjà pris fin : l'orgueil susceptible de Flaubert y fut certainement pour quelque chose.

Retiré à Croisset, dès la fin de 1851, il avait commencé cette existence de littérateur reclus et forcené qu'il devait mener jusqu'au bout sans défaillance. Il travaillait avec ardeur à *Madame Bovary*, bien décidé à ne sortir de son trou, comme il disait, que lorsque son œuvre serait arrivée au degré de perfection qu'il rêvait. Pendant ce temps, Maxime Du Camp fondait la première *Revue de Paris*, déployait une activité fébrile, et prétendait conquérir de haute lutte, en littérature, la place à laquelle il se croyait des droits. L'amitié très sincère, encore qu'un peu jalouse, qu'il avait pour Flaubert, le poussa à insister auprès de son ami pour le faire venir près de lui : il trouvait tout naturel que Flaubert poursuivît comme lui, par les mêmes moyens, la notoriété et la fortune. L'orgueil de Flaubert se révolta. Eh quoi ! S'atteler avec d'autres, qui ne le valaient pas, à une besogne commune ! Travailler dans un journal ! Soutenir les idées reçues, les idées préférées de la vile multitude ! Il répondit *ab irato* par une lettre

superbe d'ironie et de violence. C'était la première fois qu'il exprimait avec autant de netteté, son idéal de vie ascétique, exclusivement consacrée à l'art. Jamais, même au temps de son âge mûr, son amère misanthropie ne devait se donner plus libre carrière ; jamais il ne devait plus sévèrement juger la littérature et les gens à la mode, la littérature pour le peuple, la littérature sans l'art :

« — Je te dirai seulement que tous ces mots : se dépêcher, c'est le moment, place prise, se poser, hors la loi, — sont pour moi un vocabulaire vide de sens. C'est comme si tu parlais à un Algonquin. Comprends pas.

« Arriver à quoi ? à la position de MM. Murger, Feuillet, Monselet, etc... Arsène Houssaye, Taxile Delord, Hippolyte Lucas et 72 autres avec. — Merci...

« Je vise à mieux, à me plaire. Le succès me paraît être un résultat et non pas le but. Or, j'y marche, vers ce but, et depuis longtemps...

« Périssent les États-Unis plutôt qu'un principe ! Que je crève comme un chien, plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre...

« Et à ce propos, je suis fâché de voir un homme comme toi renchérir sur la marquise d'Escarbagnas, qui croyait que, hors Paris, il n'y avait pas de salut pour les honnêtes gens. Ce jugement me paraît être lui-même provincial, c'est-à-dire borné ! L'humanité est partout, mon cher monsieur, mais la blague plus à Paris qu'ailleurs, j'en conviens. Certes, il y a une chose qu'on gagne à Paris, c'est le toupet : mais on y perd un peu de sa crinière... »

Et dans une seconde lettre, écrite quelques jours après sur le même sujet :

« — Quant à mon poste d'homme de lettres, je te le cède de grand cœur, et j'abandonne la guérite, emportant le fusil sous mon bras. Je décline l'honneur d'un pareil titre et d'une pareille mission. Je suis tout bonnement un bourgeois qui vit retiré à la campagne, m'occupant de littérature, et sans rien demander aux autres : ni considération, ni honneurs, ni estime même. Ils se passeront donc de mes lumières. Je demande en revanche qu'ils ne m'empoisonnent pas de leurs chandelles. C'est pourquoi je me tiens à l'écart...

« Nous ne suivons plus la même route, nous ne naviguons plus dans la même nacelle. Que Dieu nous conduise donc où chacun demande. Moi, je ne cherche pas le port, mais la haute mer. Si j'y fais naufrage, je te dispense du deuil. »

(*Corresp.* II, 117 et 122.)

Tout cela, parce que Maxime Du Camp n'avait pas su comprendre que Flaubert était assez sûr de lui-même pour vivre et travailler seul; assez orgueilleux — au bon sens du mot — pour refuser toute collaboration à une œuvre commune; assez châtouilleux sur le point d'honneur pour ne jamais se prêter à ces compromissions, à ces marchandages parfois nécessaires, lorsqu'on travaille pour le public et que l'on cherche le succès immédiat. Et c'est ainsi que Flaubert se fâcha avec l'ami de sa jeunesse, parce qu'on avait voulu le faire « atteler à un omnibus », quand il pouvait être, suivant sa pittoresque expression, « cheval de tilbury ».

C'est encore et toujours l'orgueil qui est le caractère distinctif de Flaubert amoureux. Comme Alceste souffrait dans sa franchise d'aimer une coquette, de même Flaubert souffrait dans son orgueil d'aimer une femme aussi prétentieuse que Louise Colet, — aussi prétentieuse, et, — les deux vont ensemble, — aussi commune. Dès les premiers jours de leur liaison, le désaccord était profond entre leurs deux caractères, et, pour ainsi dire, entre leurs deux manières d'aimer. Elle aurait voulu que son amant lui promît de l'aimer toujours; tous les jours elle eût souhaité des lettres. Flaubert lui répond nettement, un peu sèchement même :

« — Eh bien, l'idée que tu veux une lettre chaque matin m'empêchera de la faire. Laisse-moi t'aimer à ma guise, à la mode de mon être, avec ce que tu appelles mon originalité. Ne me force à rien, je ferai tout. Comprends-moi et ne m'accuse pas. »

(Août 1846. *Corresp.* I, 115.)

Elle voulait composer un livre qui parlât d'elle et de lui; il l'en dissuade fortement : il croit déjà qu'il ne faut rien apprendre à la foule de nos sentiments intimes :

« — Ton idée était tendre de vouloir nous unir dans un livre; elle m'a ému. Mais je ne veux rien publier; c'est un parti-pris, un serment que je me suis fait à une époque solennelle de ma vie. Je travaille avec un désintéressement absolu et sans arrière-pensée, sans préoccupation ultérieure. Je ne suis pas le rossignol, mais la fauvette au cri aigu qui se cache au fond des bois pour n'être entendue que d'elle-même. »

(Août 1846. *Corresp.* I, 121.)

Elle voulait qu'il réprimât les « élans » de son cœur, les « soubresauts », comme il dit lui-même; elle le voulait « plus uni de ton, plus monotone de tendresse et de langage ». Mais lui,

pas plus en amour qu'ailleurs, en amour moins qu'ailleurs, ne voulait sentir et s'exprimer comme tout le monde :

« — Et c'est toi, toi ! qui fais comme les autres, comme tout le monde, qui blâmes en moi la seule chose bonne, mes soubresauts et mes élans naïfs ! Oui, toi aussi tu veux tailler l'arbre, et de ses rameaux sauvages, mais touffus, qui s'élancent en tous sens pour aspirer l'air et le soleil, faire un bel et doux espalier que l'on collerait contre un mur et qui alors, il est vrai, rapporterait d'excellents fruits qu'un enfant pourrait venir cueillir sans échelle. »

(Août 1846. *Corresp.* I, 134.)

Elle voulait ne jamais le quitter, et aurait été heureuse de pouvoir venir à Croisset de temps à autre. Flaubert s'y refusa toujours, alléguant la présence de sa mère ; la vraie raison, qu'il ne disait pas, c'est qu'il ne voulait livrer à l'indiscrétion de personne le secret de son cabinet de travail ; il tenait à garder inviolée sa retraite d'artiste ; plus tard, quand il recevra rue du Temple ses meilleurs amis, Zola, Goncourt, Daudet, Maupassant, il jettera un tapis sur sa table, pour cacher ses feuillets, au moment de l'arrivée des premiers visiteurs.

Et alors que Louise Colet aurait souhaité l'aimer comme une bourgeoise, voici l'idéal d'amour platonique, d'amitié purement intellectuelle que l'orgueil de Flaubert lui proposait :

« — J'ai voulu t'aimer et je t'aime d'une façon qui n'est pas celle des amants ; nous aurions mis tout sexe, toute décence, toute jalousie, toute politesse à nos pieds, bien en bas pour nous en faire un socle, et, montés sur cette base, nous aurions ensemble plané au-dessus de nous-mêmes. Les grandes passions, je ne dis pas les turbulentes, ni les hautes, les larges, sont celles à qui rien ne peut nuire, et dans lesquelles plusieurs autres peuvent se mouvoir. »

(Avril 1854. *Corresp.* II, 398.)

C'en était trop pour la Muse, esprit prétentieux et cœur vulgaire ; la lettre que nous venons de citer précéda de peu la rupture, et cette rupture était causée moins peut-être par l'humeur fantasque de Louise Colet que par l'orgueil intraitable de Flaubert.

Si l'orgueil ne lui permettait de ménager ni ses amis, ni ses maîtresses, il est facile de prévoir qu'il devait le rendre plus sévère et plus brutal encore à l'égard de ses confrères, dans les diverses circonstances de sa vie de romancier et de dramaturge. De fait, il est beau de voir, dans sa correspondance, sur quel ton il parle

des confrères détestés. Les littérateurs qui veulent être utiles, ceux qui, comme disait Boileau,

Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire ;

les critiques universitaires, même ceux qui nous paraissent au moins respectables, les Villemain et les Saint-Marc Girardin ; les poètes, même les plus grands, comme Alfred de Musset, qui n'ont pas rougi de donner leur cœur en pâture à la multitude ; tous ceux, en un mot, qui poursuivent par l'art un autre but que l'art même, sont impitoyablement raillés et vilipendés par Flaubert. Il se juge lui-même sans complaisance, et nous savons pertinemment combien étaient sévères les règles de composition et de style qu'il s'imposait. Mais il était loin de reconnaître à tout le monde le droit de le reprendre. On connaît ses démêlés avec Du Camp et Laurent Pichat, qui voulaient faire des retouches, avant de le publier, au manuscrit de *Madame Bovary*. Sans doute on peut trouver naturel le refus d'un artiste de laisser retoucher son œuvre : ce genre de collaboration forcée doit nécessairement déplaire à un écrivain indépendant. Nous voyons cependant que Flaubert ne refusait nullement de laisser corriger ses brouillons par Bouilhet ; il trouvait naturel de corriger lui-même ceux de Louise Colet ; et, s'il souffrit cruellement, il ne protesta pas lorsqu'en 1849 Maxime Du Camp et Bouilhet condamnèrent nettement la première *Tentation de saint Antoine*. C'est qu'il considérait Bouilhet et Du Camp, en 1849 encore, comme des égaux et des amis : leurs critiques lui paraissaient sincères et désintéressées, comme celles qu'il faisait lui-même des poèmes de la Muse. Au contraire, en 1856, l'arrêt des directeurs de la *Revue de Paris* lui paraît injuste, intéressé, déterminé, surtout, par des considérations mercantiles et politiques, pour tout dire, antiartistique. Fier d'être lui-même artiste et indépendant, il n'accepte pas d'être corrigé par ceux qui ne le valent pas.

Au moment de la polémique de *Salammbô*, il répond courtoisement à Sainte-Beuve, mais il fustige sans pitié le savant Fröhner, qui avait eu le malheur de voir des fautes d'archéologie dans un livre de littérature :

« — Il nous reste l'un et l'autre à vous remercier, cher Monsieur, moi, pour m'avoir ouvert votre journal spontanément et d'une si large manière, et quant à lui, M. Fröhner, il doit vous savoir un gré infini. Vous lui avez donné l'occasion d'apprendre à beaucoup de monde son existence. Cet étranger tenait à être connu : maintenant il l'est... avantageusement. » (1863. *Corresp.* III, 264.)

C'est lui encore qui, en 1871, encore ulcéré de l'échec de *l'Education*, dira, après les désastres de la Commune : « Et tout cela ne serait pas arrivé, si on avait compris *l'Education sentimentale*. »

Très sensible aux critiques, il en arrivait, cependant, d'abord à mépriser généralement les jugements portés sur ses œuvres, puis à s'enorgueillir de certains d'entre eux. Il était fier de « scandaliser le bourgeois », et l'idée qu'à la lecture de *Salammbô* on pourrait se voiler la face, le remplissait d'une joie amère, mais profonde :

« — Oui, on m'engueulera, tu peux y compter. *Salammbô* 1° embêtera les bourgeois, c'est-à-dire tout le monde; 2° révoltera les nerfs et le cœur des personnes sensibles; 3° irritera les archéologues; 4° semblera inintelligible aux dames; 5° me fera passer pour pédéraste et anthropophage. Espérons-le! »

(1861. *Corresp.* III, 222.)

Quant aux éditeurs et libraires, Flaubert ne se départit jamais, à leur égard, d'un désintéressement où il entraînait une forte part de dédain. Il ne réussit qu'à perdre 2.000 francs dans le succès de *Madame Bovary*, mais il eut pour 2.000 francs, non seulement « le droit de pester », mais, ce qui valait mieux, le droit de ne faire à son œuvre aucune des corrections qu'il ne jugeait pas nécessaires. Et quand, sur la fin de sa vie, ayant fait aux siens le sacrifice de sa fortune, — cette fortune qu'on lui avait si souvent reprochée, mais qui, après tout, avait rendu possible son indépendance, — il crut s'apercevoir que son éditeur l'exploitait, il ne voulut pas compromettre sa dignité dans un procès, et se contenta d'écrire, au cours d'une lettre familière, avec une indignation que tempérait un sourire sceptique et désabusé, cette citation classique qui ne manquait pas d'à-propos :

« — Dieu des Juifs, tu l'emportes! »

Mais le caractère de Flaubert est formé d'éléments tellement contradictoires qu'après avoir insisté sur sa sensualité fougueuse et sur son orgueil nous allons être amené à prouver que ce passionné fut un timide, que cet orgueilleux eut un bon cœur.

Il était né timide, et M. Faguet a eu raison de faire observer que sa timidité ne fit en quelque sorte que renforcer et qu'exaspérer son orgueil. Mais cette timidité eut aussi pour conséquence de l'obliger à renfermer en lui-même les élans d'imagination et les transports voluptueux que nous avons signalés en lui.

Il ne fut jamais mondain. Etudiant à Paris, il ne fréquentait qu'un petit cercle d'amis, et même il les scandalisait parfois (il

s'en fait gloire) par ses manières brusques et ses intempérances de langage. Il rougissait comme une jeune fille — c'est lui-même qui le raconte — dès qu'on lui demandait : « N'écrivez-vous pas ? » Ses lettres de jeunesse, celles surtout qui sont adressées à Ernest Chevalier, et dont le ton est fort gai et parfois libertin, ne doivent pas, à cet égard, faire illusion. La vérité est que la jeunesse de Flaubert fut chaste, austère et un peu triste. Il était avec les femmes d'une gaucherie farouche. Il dira à Louise Colet « qu'il a été près de trois ans sans sentir son sexe, » et, bien que l'expression soit bizarre, le fait semble vrai.

Il avait une « timidité sentimentale » profonde, exquise, surprenante chez ce géant aux manières rudes, d'aspect farouche, mais de cœur délicat. Seuls, quelques amis ont su quelle était cette Maria qui avait inspiré les *Mémoires d'un fou*. Ce qui le blessa surtout chez Louise Colet, ce fut l'exubérance de ses façons d'aimer, le manque presque absolu de délicatesse, la prétention de venir à tout instant troubler la solitude et la méditation de l'homme qu'elle aimait. Lui, il n'était en amour ni taquin ni jaloux : il n'en avait pas le courage. Il refusa toujours de se marier. On a dit que les craintes que lui causait sa maladie nerveuse causèrent en partie son abstention. Mais surtout il n'osait pas : c'était là le vrai motif. Il craignait (ceci est assez subtil, mais d'une sincérité qui ne fait pas de doute) que l'habitude de vivre trop en imagination lui eût enlevé à jamais la faculté d'éprouver des sentiments simples et vrais : c'est ce qu'il disait à sa mère, vers la fin de son voyage en Orient :

« — J'ai passé l'âge. Quand on a vécu comme moi d'une vie tout intime, pleine d'analyses turbulentes et de fougues contenues, quand on s'est tant excité soi-même et calmé tour à tour, et qu'on a employé toute sa jeunesse à se faire manœuvrer l'âme comme un cavalier fait de son cheval, qu'il force à galoper à travers champs à coups d'éperon, à marcher à petits pas, à sauter les fossés, à courir au trot et à l'amble, le tout rien que pour s'amuser et en savoir plus, eh bien, veux-je dire, si on ne s'est pas cassé le cou dès le début, il y a de grandes chances pour qu'on ne se le casse pas plus tard... Le mariage serait pour moi une apostasie qui m'épouvante. »

(Décembre 1850. *Corresp.* II, 18.)

Vingt ans plus tard, en 1872, George Sand, craignant pour lui les dangers de la solitude, et le tête-à-tête perpétuel avec son pessimisme et sa mélancolie, lui conseillera, elle aussi, de se marier. Et Flaubert, plus explicite encore cette fois, répondra nettement :

« — Quant à vivre avec une femme, à me marier comme vous me le conseillez, c'est un horizon que je trouve fantastique. Pourquoi? Je n'en sais rien, mais c'est comme ça. Expliquez le problème. L'être féminin n'a jamais été emboîté dans mon existence. Et puis je ne suis pas assez riche... et puis... et puis... je suis trop vieux... et puis trop propre pour infliger à perpétuité ma présence à une autre. Il y a en moi un fonds d'ecclésiastique que l'on ne connaît pas. »

(Octobre 1872. *Corresp.* IV, 124.)

De même que la timidité de Flaubert a été un frein, en quelque sorte, pour ses passions impétueuses, de même sa bonté, bien réelle en dépit de sa rudesse apparente, a empêché son orgueil de devenir de l'égoïsme, et son mépris des hommes de se tourner en indifférence ou en méchanceté. Il est nécessaire, toutefois, avant de parler de ce dernier trait du caractère de Flaubert, de faire une observation préliminaire.

D'abord, la bonté de Flaubert ne s'est jamais développée jusqu'à devenir l'amour de l'humanité. Il a toujours méprisé profondément la moyenne des hommes, il n'a jamais cru au perfectionnement moral de l'être humain, il n'a jamais donné dans l'humanitarisme et la sensiblerie à la mode : ces doctrines lui paraissaient naïves et fausses, et ses idées politiques se rapprochent, sur ce point, de celles d'Ernest Renan :

« — Je crois que la foule, le troupeau sera toujours haïssable. Il n'y a d'important qu'un petit groupe d'esprits, toujours les mêmes, et qui se passent le flambeau. Tant qu'on ne s'inclinera pas devant les mandarins, tant que l'Académie des sciences ne sera pas le remplaçant du pape, la politique tout entière et la société jusque dans ses racines ne sera qu'un ramassis de blagues écoeurantes. »

(Sept. 1871. *Corresp.* IV, 73.)

En second lieu, Flaubert semble n'avoir jamais admis, dans ses rapports avec les hommes, ce qu'on appelle l'amour ou la charité. Cela lui paraissait tout simplement injuste, et c'est dans la justice et non dans la charité qu'il voyait la loi essentielle de la morale. Les passages suivants de lettres adressées à G. Sand le prouvent clairement :

« — L'idée d'égalité, qui est toute la démocratie moderne, est une idée essentiellement chrétienne, et qui s'oppose à celle de justice. Regardez comme la grâce, maintenant, prédomine. Le sentiment est tout, le droit rien. On ne s'indigne même plus

contre les assassins, et les gens qui ont incendié Paris sont moins punis que le calomniateur de M. Favre. »

(1871. *Corresp.* IV, 74.)

« — Les romantiques auront de beaux comptes à rendre avec leur « sentimentalité immorale ». Rappelez-vous une pièce de Victor Hugo, dans la *Légende des siècles*, où un sultan est sauvé parce qu'il a eu pitié d'un cochon... Se repentir est bien, mais ne pas faire mal est mieux. »

(*Corresp.* IV, 81.)

« — Je cherche chez vous un mot que je ne trouve nulle part : « Justice », et tout notre mal vient d'oublier absolument cette première notion de la morale, et qui, selon moi, compose toute la morale. La grâce, l'humanitarisme, le sentiment, l'idéal nous ont joué d'assez vilains tours pour qu'on essaye du droit et de la science. »

(*Corresp.* IV, 79.)

Non, Flaubert n'était pas un tendre, c'est certain, mais il portait en lui une bonté robuste, et un dévouement sans bornes pour les quelques hommes qu'il aimait.

Ce célibataire endurci avait, au fond, le sentiment de la famille. Une anecdote curieuse, rapportée par M^{me} Commanville dans ses *Souvenirs intimes*, semble faire croire qu'il regretta, sur ses vieux jours, de ne pas avoir « pris la route commune » :

« — Nous avons visité une de mes amies que nous avons trouvée au milieu d'enfants charmants. « Ils sont dans le vrai », me dit-il en faisant allusion à cet intérieur de famille honnête et bon. « Oui », se répétait-il à lui-même gravement. Je ne troublai point ses pensées et restai silencieuse à ses côtés. Cette promenade fut une de nos dernières. »

Un jour que George Sand lui avait parlé avec tendresse de ses petites-filles, il lui répondit :

« — Ce que vous me dites... de vos chères petites m'a remué jusqu'au fond de l'âme. Pourquoi n'ai-je pas cela ? *J'étais né avec toutes les tendresses pourtant.* Mais on ne fait pas sa destinée, on la subit. J'ai été lâche dans ma jeunesse. *J'ai eu peur* de la vie. Tout se paye. »

(Mars 1874. *Corresp.* IV, 174.)

Au moins sut-il reporter toute sa tendresse sur les personnes de sa famille : sa sœur d'abord, dont la mort en 1846 fut pour lui un déchirement ; c'était la grande amie et la seule confidente de sa

jeunesse inquiète et austère; son père, qu'il aima jusqu'à lui sacrifier ses ambitions littéraires, se résignant à faire son droit pour lui obéir; sa mère, qu'il garda et soigna en fils admirable, jusqu'à sa mort : les lettres qu'il lui écrivait, en particulier celles de son voyage en Orient, sont affectueuses toujours, et parfois délicates; sa nièce enfin, son « cher Carolo », qu'il aime « comme sa fille », et dont il fit l'éducation complète, allant jusqu'à abandonner la rédaction de *la Bovary* pour corriger ses devoirs ou lui faire réciter ses leçons d'histoire. Plus tard, quand fut venu l'âge des tristesses, son amour pour sa nièce combla le vide de son existence de célibataire, trop souvent maussade et renfrognée. Et ce fut pour éviter la gêne à sa nièce et à son mari, lorsque M. Commanville eut perdu presque toute sa fortune, que Flaubert leur permit généreusement d'user de la sienne, sacrifiant ainsi sans hésiter l'aisance qui avait, pendant toute sa vie, assuré sa liberté et son indépendance d'artiste.

S'il fut souvent rude et brutal avec ses camarades, comme Maxime Du Camp, du moins, envers ses vrais amis, sa bonté et son dévouement furent sans défaillances. Rien de plus intéressant, à ce sujet, que l'histoire de son amitié pour Louis Bouilhet. Flaubert et Bouilhet ont réussi à donner ce spectacle, si rare en notre temps et en tous les temps, de deux hommes de lettres unis par l'amitié la plus profonde et la plus désintéressée. C'est pour eux que semble avoir été prononcé ce mot d'un ancien : « Vixerunt mira concordia, et invicem se anteposendo ». Nature contemplative et idéaliste, Bouilhet était prompt à l'enthousiasme, mais aussi au découragement. C'est Flaubert qui lui remontait le moral aux moments difficiles; lui, si désenchanté d'ordinaire, savait se forcer à paraître optimiste pour reconforter son ami :

« — Allons, Philippe, éveille-toi! de par l'Odyssée, de par Shakspeare et Rabelais je te rappelle à l'ordre, c'est-à-dire à la conviction de ta valeur. Allons, mon pauvre vieux, mon roquentin, mon seul confident, mon seul ami, mon seul déversoir, reprends courage, aime-nous mieux que cela. Tâche de traiter les hommes et la vie avec la maestria (style parisien) que tu as en traitant les idées et les phrases... Donne-toi bien vite, pendant que tu y es, une bosse de désespoir et puis finis-en. Sors-en. Remonte sur ton dada et mène-le à grands coups d'éperon. « Les grandes entreprises réussissent rarement du premier coup. » (*Œuvres de Napoléon III.*)

(*Corresp.* III, 19.)

Lui qui méprisait si superbement le succès pour lui-même, il le désirait pour son ami, et il le voulait immédiat, matériel, tangible, avec toutes ses conséquences, fortune et réputation à

grand fracas. Et il ne cessait de harceler Bouilhet, souvent indifférent et toujours excédé par les démarches à faire auprès des libraires, des lecteurs et des directeurs :

« — J'en appelle à ton orgueil, mets-toi en tête ce que tu as fait, ce que tu rêves, ce que tu penses faire, ce que tu feras, et relève-toi, nom d'un nom, considère-toi avec plus de respect... Tu me diras que voilà deux ans que tu es à Paris et que tu as fait tout ce que tu as pu, et que rien de bon ne t'est encore arrivé ! Premièrement, non. Tu n'as rien fait pour ton avancement matériel, et je me permettrai de te dire au contraire : *Melænis* réussit, on en parle, on te fait des articles, tu n'imprimes pas *Melænis* en volume, tu ne vas pas voir les gens qui ont écrit pour toi. On te donne tes entrées aux Français, tu n'y mets pas les pieds... Tu as refusé de fréquenter un tas de gens, Janin, Dumas, Guttinger, etc., et quant à ceux que tu fréquentes, il vaudrait peut-être mieux ne plus les voir. »

(*Corresp.*, *ibid.*)

Lorsque Bouilhet mourut, en 1869, son ami avoua qu'il avait « reçu une rude calotte » dont il ne se remettrait pas :

« — Je me dis : A quoi bon écrire maintenant, puisqu'il n'est plus là ? C'est fini, les bonnes gueulades, les enthousiasmes en commun, les œuvres futures rêvées ensemble. Il faut être « philosophe et homme d'esprit » ; mais ce n'est pas facile. »

(*Corresp.* III, 193.)

Flaubert rendit au mort les honneurs qui l'eussent le plus touché. S'il fit imprimer les *Dernières chansons*, s'il travailla avec ardeur à faire représenter *Mademoiselle Aïssé*, allant de théâtre en théâtre, sollicitant ses amis, « faisant de la réclame », lui qui exécrait le mot et la chose, et traînant, comme il l'écrivait à George Sand, toute la journée le cadavre de Bouilhet suspendu à son cou, ce n'était pas seulement pour faire gagner quelque argent aux héritiers de son ami, c'était surtout pour ne pas s'avouer vaincu, pour combattre jusqu'au bout le bon combat, et pour prouver une fois de plus, aux contemporains et à la postérité, que Bouilhet avait été véritablement un autre lui-même.

Bouilhet disparu, Flaubert resta seul. Mais il était en excellentes relations avec les *jeunes*, qu'il aimait pour leur enthousiasme, pour leur désintéressement, pour leur dévouement à l'art. Chaque dimanche, vers trois heures, Edmond de Goncourt, Daudet, Zola, Maupassant et quelques autres se réunissaient chez lui, et Flaubert goûtait en leur compagnie le plaisir de déclamer

les pages qu'il admirait le plus, la volupté de railler sans pitié ceux qu'il haïssait ou méprisait. C'est surtout aux débuts dans la littérature de Guy de Maupassant, le neveu de son ami de jeunesse Le Poittevin, que Flaubert s'intéressa vivement pendant ses dernières années. Il lui donnait, comme autrefois à Bouilhet, les meilleurs conseils de courage et de confiance en lui-même :

« — Voyons, mon cher bonhomme, relevez le nez ! à quoi sert de recreuser sa tristesse ? Il faut se poser vis-à-vis de soi-même en homme fort, c'est le moyen de le devenir. Un peu plus d'orgueil, saprelotte !... Ce qui vous manque, ce sont les principes. On a beau dire, il en faut. Reste à savoir lesquels. Pour un artiste il n'y en a qu'un : tout sacrifier à l'art. »

(Juillet 1878. *Corresp.* IV, 392.)

Lorsque parut *Boule de Suif*, Flaubert admira de tout son cœur l'œuvre si personnelle et si originale de son jeune ami :

« — Ce petit conte restera, soyez-en sûr. Quelles belles binettes que celles de vos bourgeois ! Pas un n'est raté... C'est bien original de conception, entièrement bien compris, et d'un excellent style. Le paysage et les personnages se voient et la psychologie est forte : bref, je suis ravi. »

(*Corresp.* IV, 355.)

Ce qui ne l'empêchait pas d'ailleurs de mettre la critique à côté de l'éloge, et de signaler les défauts de l'ouvrage avec autant de franchise que de sûreté de coup d'œil :

« — Eh bien, précisément parce que c'est raide de fond et embêtant pour les bourgeois, j'enlèverais deux choses, qui ne sont pas mauvaises du tout, mais qui peuvent faire crier les imbéciles, parce qu'elles ont l'air de dire : Moi, je m'en fous !... »

(*Corresp.*, *ibid.*)

Observateur scrupuleux de la réalité, Flaubert, ami éclairé, ne se faisait pas faute d'indiquer à Maupassant l'écueil à éviter : cynisme et « littérature brutale ».

Tel fut le caractère de Flaubert, un des plus originaux et certainement un des plus sympathiques parmi ceux des hommes de lettres contemporains. L'impression générale qui se dégage de l'étude de ce « tempérament littéraire » est cependant plutôt pénible : c'est une impression de contradiction et d'effort. L'orgueil immense de Flaubert ne l'a pas empêché d'être affectueux et bon ; son tempérament passionné et voluptueux a été sans cesse contrarié, et même, nous l'avons vu, dévié par sa timidité, sa

défiance de lui-même, ce qu'il appelait si justement la peur de la vie. La contradiction entre son orgueil et sa bonté n'a pas de quoi nous surprendre; on peut mépriser absolument les hommes en général et en aimer profondément quelques-uns. D'ailleurs, nous pensons avoir montré que c'était l'artiste et non l'homme, qui était orgueilleux en lui; l'orgueil, dans ces conditions, n'a rien de déplaisant ni de vulgaire. Ce qu'il y eut de plus particulièrement douloureux dans le caractère de Flaubert, ce fut l'opposition entre son tempérament violent et sa timidité : elle fut, cette opposition, une des causes peut-être et sûrement un des éléments de son génie, mais elle assombrit sa vie, elle aigrit son caractère, elle le rendit mélancolique et aggrava son pessimisme. Et c'est ainsi que cette forte nature de lutteur, que ce *bon géant* porta toujours en lui une blessure secrète; c'est ainsi qu'il garda dans l'essence même de son talent, dans sa manière de penser et jusque dans sa façon d'écrire, quelque chose de « la saveur forte, un peu amère, des fruits qui ont mûri sans soleil et des cœurs qui ont aimé sans joie ».

CHAPITRE II

LA PHILOSOPHIE

« — Nous nous le représentons toujours occupé à regratter des « qui » et des « que », à dépister des assonances, ou à donner la chasse aux répétitions de mots. C'est là une idée très fausse, bien que Flaubert ait contribué lui-même à la répandre. Tout au contraire il se distingue de la plupart des hommes de lettres de son temps par l'intérêt qu'il a porté à quantité de choses dont ils ne se soucient guère. »

Ces lignes, prises dans l'article de la *Revue de Paris* (février 1900) que M. Lévy-Bruhl a consacré à *Flaubert philosophe*, ont le mérite de poser nettement la question, et de justifier le titre que nous donnons nous-même à ce chapitre. Il est incontestable que Flaubert est revenu assez souvent, dans sa correspondance, à quelques idées philosophiques qui semblaient lui tenir à cœur; et si, comme nous essaierons de le montrer, ces idées ont eu quelque influence sur sa conception du roman en général, et même sur la composition de chacun de ses romans en particulier, il sera prouvé, sans doute, que Flaubert n'a pas refusé à l'artiste, et ne s'est pas refusé à lui-même le droit de réfléchir sur le monde, sur la personne humaine et sur la vie.

Il y a cependant quelques réserves à faire, et nous donnerions certainement de notre auteur une idée fausse, si nous le représentions d'emblée comme un philosophe dans toute l'acception du mot. Tout d'abord, il serait vain de chercher dans l'œuvre de Flaubert les éléments d'un véritable système philosophique. Sans doute sa pensée s'est souvent reportée avec complaisance sur les mêmes idées, mais il ne s'est jamais préoccupé de coordonner et de subordonner ces idées, afin d'en former un tout logique. De plus, il a donné souvent aux idées qu'il exprimait une forme imprécise, vague, excessive surtout : ce sont des impressions philosophiques, traduites en style lyrique, pittoresque toujours, violent quelquefois; ce ne sont pas des doctrines exposées avec le calme et la suite rigoureuse qui conviennent en pareille matière. Notons également que, si Flaubert a eu des enthousiasmes philosophiques sincères, s'il a poussé des rugissements d'admiration en lisant

l'*Ethique* et le *Tractatus theologico-politicus*; s'il a, seul peut-être de tous les écrivains français du XIX^e siècle, bien compris Gœthe; s'il a souffert, à la lettre, d'entendre Victor Hugo parler avec ignorance et mépris de la philosophie du grand poète allemand il a eu aussi, en matière philosophique, bien des antipathies irraisonnées, il a porté bien des jugements superficiels, et il a souvent condamné sans appel des hommes qui lui étaient supérieurs par la puissance de leur pensée. C'est lui qui prétendait que le *Cours de philosophie positive* était illisible, et qui déclarait trouver dans le système de Comte « des mines de grotesque, des Californies de ridicule ». Enfin, il n'est pas jusqu'aux enthousiasmes de Flaubert pour certains philosophes qui ne s'expliquent peut-être mieux par des raisons littéraires ou sentimentales que par des motifs proprement philosophiques. Il admirera surtout le style du traité de Spinoza sur la politique, ce style austère, sans ornement, exacte adaptation de la forme à la pensée. Ce sera son humeur maussade, son profond mépris de l'humanité qui trouveront surtout à se satisfaire dans les œuvres de Darwin. S'il goûte peu Auguste Comte, c'est en grande partie parce que le *Cours de philosophie positive* est écrit en une langue aussi peu « littéraire », en un style aussi peu soigné que possible; c'est parce que, pour un penseur comme Comte, tout ouvrage qui dit bien ce qu'il veut dire est suffisamment bien écrit. Et enfin, s'il a tant aimé Spinoza, son « trois fois grand » philosophe, n'est-ce pas pour rendre une sorte d'hommage posthume à la mémoire de son grand ami de jeunesse, Alfred Le Poittevin, qui parcourait l'*Ethique* quelques heures avant sa mort, semblable à ces sages de l'antiquité qui relisaient le *Phédon* avant de se faire ouvrir les veines?

Il n'en est pas moins vrai que, ces réserves faites, Flaubert peut passer, sinon pour un philosophe, du moins pour un esprit sérieux et réfléchi, qui a eu des idées d'ensemble sur le monde, et qui a cru, en dépit de son fanatisme littéraire, que le seul but de la vie ne consistait pas à noircir indéfiniment des feuillets de papier.

Flaubert est déterministe. L'absurdité de l'homme qui se croit le centre de l'univers, et qui à tout prix veut voir partout des causes finales, est une des théories qu'il a le plus volontiers développées. Dans une page d'une œuvre de jeunesse, dont nous avons déjà parlé, les *Mémoires d'un fou*, il raille en ces termes les prétentions de l'intelligence humaine, qui croit pouvoir à son gré gouverner la matière, et qui ne réussit même pas à laisser en ce monde trace de son passage :

« — Chaque jour tu bouleverses la terre, tu creuses des canaux, tu bâtis des palais, tu enfermes les fleuves entre des pierres, tu cueilles l'herbe, tu la pétris et tu la manges; tu remues l'Océan

avec la quille de tes vaisseaux, et tu crois cela beau. Tu te crois meilleur que la bête fauve que tu manges, plus libre que la feuille emportée par les vents, plus grand que l'aigle qui plane sur les tours, plus fort que la terre dont tu tires ton pain et tes diamants, et que l'Océan sur lequel tu cours. Mais, hélas ! la terre que tu remues renaît d'elle-même, tes canaux se détruisent, les fleuves envahissent tes champs et tes villes, les pierres de tes palais se disjoignent et tombent d'elles-mêmes, les fourmis courent sur tes couronnes et sur tes trônes, toutes tes flottes ne sauraient marquer plus de traces de leur passage sur la surface de l'Océan qu'une goutte de pluie et que le battement d'ailes de l'oiseau. Et toi-même tu passes sur cet Océan des âges, sans laisser plus de traces de toi-même que ton navire n'en laisse sur les eaux. »

(*Mémoires d'un fou*, ch. XIX.)

Et sans doute M. Descharmes a raison de dire que ce « néant de l'homme devant la nature et devant la mort est un lieu commun des plus rebattus ». Sans doute il a raison de faire observer que le développement donné ici par Flaubert est tout « littéraire » de fond et de forme. Sans doute il a raison de rappeler que des idées analogues sont exprimées, et quelquefois presque avec les mêmes termes, par les romantiques, Chateaubriand dans *René*, Byron dans *Manfred*, Th. Gautier dans la *Comédie de la mort*. Mais Flaubert ne s'en est pas tenu à cette première expression de sa pensée déterministe. Il a creusé cette idée ; il devait le faire, car son orgueil lui inspirait, nous l'avons vu, un mépris profond de l'humanité. Or, peut-on railler plus amèrement et plus fortement à la fois les prétentions de la pauvre humanité qu'en lui montrant combien elle est faible en face des choses, et combien elle est insensée de croire que ce monde a été fait pour elle ? Le passage suivant d'une lettre à Louise Colet nous montre la pensée de Flaubert sous une forme plus précise et certainement plus philosophique. C'est une véritable critique de la théorie des causes finales.

« — A quoi bon les mauvaises herbes, disent les braves gens, pourquoi poussent-elles ? Mais pour elles-mêmes, pardieu ! Pourquoi poussez-vous, vous ?... C'est là ce qu'ont de beau les sciences naturelles : elles ne veulent rien prouver. Aussi quelle largeur de faits et quelle immensité pour la pensée ! Il faut traiter les hommes comme les mastodontes et les crocodiles ; est-ce qu'on s'emporte à propos de la corne des uns et de la mâchoire des autres ? Montrez-les, empailliez-les, bocailisez-les, voilà tout. Mais les apprécier, non. Et qui êtes-vous donc vous-mêmes, petits crapauds ? »

(*Corresp.* I, 141.)

M. Lévy-Bruhl affirme que l'on reconnaît là l'influence de Montaigne, de Montaigne dont Flaubert avait fait son livre de chevet. Nous allons plus loin, et croyons pouvoir distinguer, sinon dans l'idée elle-même, du moins dans cette implacable logique et ce ton de sarcasme amer, comme un écho lointain des *Pensées* de Pascal.

Si Flaubert est un déterministe, si plus que personne il est convaincu de l'impuissance de l'intelligence humaine à réagir contre la réalité, nous ne nous étonnerons pas de le voir souvent expliquer par la race et le milieu, à la manière de Taine, les créations artistiques et le génie même des artistes. C'était déjà une idée connue avant Flaubert, et développée par M^{me} de Staël que la littérature est l'expression de la société. Ce qui est plus moderne, et ce qui est proprement d'un déterministe, c'est de retrouver en Grèce, par exemple, dans les lignes d'un paysage et dans les ruines d'une ville les mêmes caractères de majesté et d'harmonie que dans les œuvres de la littérature grecque :

« — Au bord du golfe de Corinthe, j'ai songé avec mélancolie aux créatures antiques qui ont baigné dans ces flots bleus leurs corps et leurs chevelures. La nature avait tout fait pour ces gens-là, langue, paysages, anatomies et soleils ; jusqu'à la forme des montagnes qui est comme sculptée et a des lignes architecturales plus que partout ailleurs. »

(1851. *Corresp.* II, 42.)

Ce qui est d'un déterministe, c'est de retrouver dans l'architecture du Parthénon le plus grand souci de la précision et de la réalité, et d'en conclure logiquement que la beauté antique n'était pas ce quelque chose de froid et de guindé que semblent s'imaginer les faux classiques :

« — Il n'y a qu'à voir au Parthénon les restes de ce qu'on appelle le type du beau. S'il y a jamais eu au monde quelque chose de plus vigoureux et de plus nature, que je sois pendu. Dans les tablettes de Phidias, les veines des chevaux sont indiquées jusqu'au sabot, et saillantes comme des cordes. Quant aux ornements étrangers, peintures, colliers en métal, pierres précieuses, c'était prodigué. Ça pouvait être simple, mais en tout cas c'était riche. »

(*Ibid.*)

Ce qui est d'un déterministe, enfin, c'est de prétendre que la liberté du costume antique a contribué à donner aux anciens le sentiment de la plastique, et de retrouver ce sentiment de la

beauté des formes naturelles jusque dans la versification et la coupe des phrases des écrivains grecs et latins :

« — La plastique cependant, mieux que toutes les rhétoriques du monde, enseigne à celui qui la contemple la gradation des proportions, la fusion des plans, l'harmonie enfin ! Les races antiques, par le seul fait de leur existence, ont ainsi détrem pé sur les œuvres des maîtres la pureté de leur sang avec la noblesse de leurs attitudes. J'entends confusément dans Juvénal des râles de gladiateurs ; Tacite a des tournures qui ressemblent à des draperies de laticlave ; et certains vers d'Horace ont des reins d'esclave grecque ; avec des balancements de hanche, et des brèves et des longues qui sonnent comme des crotales. »

(Par les champs et par les grèves, 227.)

Mais ce qui prouve mieux encore que Flaubert avait vraiment approfondi la doctrine déterministe, ce sont les conséquences qu'il en tire, non pas seulement pour expliquer la formation de certaines œuvres littéraires ou artistiques, mais aussi pour s'exercer, en quelque sorte, à la résignation, et non pas à cette résignation paresseuse et indifférente qui n'est que le refus de faire effort pour comprendre, mais bien à cette résignation profonde et courageuse, qui est au contraire le point d'aboutissement nécessaire d'une enquête sur le monde et sur la vie. On s'irrite d'un malheur particulier, quand on ne voit pas plus loin que ce malheur particulier ; on ne saurait s'en irriter, quand on replace le fait isolé dans le tout dont il fait partie, quand on se rend compte de sa nécessité inéluctable, quand on s'assure que ce fait, heureux ou malheureux, était indispensable à l'harmonie, peut-être même à l'existence de l'ensemble :

« — Tu me parles d'un tremblement de terre à Livourne. Quand je serais à ouvrir la bouche là-dessus pour en laisser sortir les phrases consacrées en pareil usage : « C'est bien fâcheux ! quel affreux désastre ! Est-il possible ? O mon Dieu !... » cela rendra-t-il la vie aux morts, la fortune aux pauvres ? Il y a dans tout cela un sens caché que nous ne comprenons pas, et d'une utilité supérieure sans doute, comme la pluie et le vent : ce n'est pas parce que nos cloches à melons ont été cassées par la grêle qu'il faut vouloir supprimer les ouragans. Qui sait si le coup de vent qui abat un toit ne dilate pas toute une forêt ? Pourquoi le volcan qui bouleverse une ville ne féconderait-il pas une province ?... Que j'en ai entendu, miséricorde ! que j'en ai subi l'an dernier de ces magnifiques dissertations sur la trombe de Monville ! Pourquoi cela est-il venu ? Comment ça se fait-il ? Conçoit-on ça ?... Et les mêmes gens qui disaient cela parlaient tout en tuant des araignées,

en écrasant des limaces, ou, pour respirer seulement, absorbaient peut-être par l'aspiration de leurs narines des myriades d'atomes animés. »

(1846. *Corresp.* I, 136.)

Vraiment, nous sommes ici en présence d'une véritable conviction philosophique, et nous pensons malgré nous à l'optimisme de Leibniz. Mais l'optimisme de Leibniz, cette haute résignation du sage qui sait que nous vivons dans le meilleur des mondes possibles, et que les malheurs par conséquent ne pouvaient pas ne pas arriver, cette sereine acceptation de la vie même mauvaise, ce refus d'appliquer à la force des choses et à l'écoulement nécessaire des phénomènes les notions de bien et de mal, cet optimisme de forme particulière est bien voisin, en définitive, de ce que l'on entend d'ordinaire par le pessimisme, et nous voici amené à parler du pessimisme de Flaubert.

*
* * *

Il était disposé au pessimisme par son caractère même et son tempérament. Son imagination se trouvait à l'étroit dans le monde réel : il s'est « senti en cage », comme on a dit très justement, pendant toute sa vie. De là à soutenir que le monde est incapable de donner satisfaction à un esprit supérieur, il n'y a qu'un pas. On va même plus loin, et on en arrive à médire de cet esprit lui-même, à railler son impuissance, à tourner en ridicule ses rêves et ses aspirations.

Ce qui tendrait à prouver que l'imagination intempérante de Flaubert a été pour beaucoup, à l'origine du moins, dans la formation de son pessimisme, ce sont les expressions lyriques dont il se sert et les métaphores dignes d'un romantique qu'il appelle à son aide pour traduire cette souffrance de l'âme, malheureuse et exilée dans un monde inférieur :

« — J'ai eu tout jeune — écrit-il à Du Camp en 1846, quelques jours après la mort de son père — un pressentiment complet de la vie. C'était comme une odeur de cuisine nauséabonde qui s'échappe d'un soupirail : on n'a pas besoin d'en avoir mangé pour savoir qu'elle est à faire vomir. »

(*Corresp.* I, 97.)

Un peu plus loin, c'est l'imagination elle-même qu'il maudit, parce qu'elle nous rend plus malheureux en nous faisant rêver à des félicités impossibles :

« — Tu me parais heureux, c'est triste ; la félicité est un

manteau de couleur rouge qui a une doublure en lambeaux ; quand on veut s'en revêtir, tout part au vent, et l'on reste empêtré dans ces guenilles froides que l'on avait jugées si chaudes. »

(*Ibid.*)

C'était déjà ce qu'il disait en un style plus truculent, dès 1839, et l'on voit que ses années de jeunesse, plutôt moroses, n'avaient fait qu'augmenter sa croyance en la duperie éternelle qui se cache au fond des rêves de l'humanité :

« — Oh ! l'avenir, horizon rose aux formes superbes, aux images d'or, où votre pensée vous caresse, où le cœur part en extase, et qui à mesure qu'on s'avance, comme l'horizon en effet (car la comparaison est juste), recule, recule et s'en va. Il y a des moments où l'on croit qu'il touche au ciel et qu'on va le prendre avec la main, crac, une plaine, un vallon qui descend, et l'on court toujours, emporté par soi-même, pour se briser le nez contre un caillou, s'enfoncer les pieds dans la m... ou tomber dans une fosse. »

(1839. *Corresp.* I, 23.)

Enfin, en 1846, Flaubert écrira à Le Poittevin cette phrase qui mieux que toutes les autres exprime le découragement profond que laissent en notre âme les fêtes de l'imagination :

« — As-tu réfléchi quelquefois, cher et tendre vicieux, combien cet horrible mot « bonheur » a fait couler de larmes ? »

(*Corresp.* I, 106.)

Mais plus encore que son imagination, son esprit critique, son besoin passionné d'analyser toutes ses impressions, devait amener Flaubert à des conclusions pessimistes. Peut-être essaya-t-il quelquefois de réagir contre ces excès d'imagination dont il revenait toujours déçu et endolori ; peut-être voulut-il tenter de « ne faire de la tristesse que dans l'art », comme il le disait lui-même, et de mener, dans la réalité, une existence insouciant. Il est vrai qu'il ne faut peut-être pas prendre au sérieux les passages de sa correspondance de jeunesse où il donne à son ami Chevalier, alors étudiant, des préceptes de morale épicurienne qui, je ne sais pourquoi, sonnent faux dans sa bouche, et ont l'air uniquement amenés pour le plaisir de faire des phrases à effet fantastique, et de débiter çà et là, même, quelques obscénités :

« — C'est à qui aura le visage le plus pâle, et dira le mieux : « Je suis blasé. » Blasé ? Quelle pitié ! Blasé à dix-huit ans ! Est-ce qu'il n'y a plus d'amour, de gloire, de travaux ? Est-ce que tout est éteint ?... Faisons de la tristesse dans l'art puisque nous

sentons mieux ce côté-là, mais faisons de la gaité dans la vie, que le bouchon saute, que la pipe se bourre, que la p... se déshabille, morbleu ! et si un soir au crépuscule, pendant une heure de brouillard ou de neige nous avons le spleen, laissons-le venir, mais pas souvent : il faut se gratter le cœur de temps en temps avec un peu de souffrance pour que toute la gale en tombe. »

(1839. *Corresp.* I, 29.)

Parole imprudente ! A force de céder à la tristesse, de temps en temps d'abord et sous prétexte d'hygiène morale, on finit par s'y complaire, surtout lorsqu'on est, comme Flaubert, un romantique d'éducation, lorsqu'on est comme lui profondément imprégné de cette littérature du xix^e siècle qui n'est que tristesse et identification de la tristesse à la supériorité. On se dit alors que la joie est vulgaire, et on finit par trouver autant de charme dans la tristesse que dans la joie, autant de volupté dans la désillusion brutale produite par la réflexion que dans l'illusion qui nous avait longtemps bercés. Et de fait Flaubert, bien jeune encore, se promettait, par exemple, une véritable jouissance à retrouver enlaidie la femme qu'il avait connue belle :

« — Le bourgeois dirait : « Vous aurez là une grande désillusion. » Moi, j'ai rarement éprouvé des désillusions, ayant eu peu d'illusions (ceci n'est guère exact, et nous avons déjà vu ce qu'il en fallait penser) ; quelle plate bêtise de toujours vanter le mensonge et de dire : « La poésie vit d'illusions ! » Comme si la désillusion n'était pas cent fois plus poétique par elle-même ! Ce sont du reste deux mots d'une riche ineptie. »

(1845. *Corresp.* I, 76.)

Ce goût de l'analyse, cette passion qui consiste à critiquer tout ce qui généralement est considéré comme beau et bon, Flaubert l'a successivement appliqué à ses propres sentiments, aux notions de la morale courante, aux théories de gouvernement et aux diverses variations de la politique française au xix^e siècle, aux prétendus progrès de la science : et il a naturellement conclu cette enquête désolée et impitoyable par un : A quoi bon ? qui n'en est pas moins sincère, pour être exprimé en phrases mirifiques, et appuyé sur des faits mal interprétés souvent, contestables parfois.

Toute sa vie, Flaubert aima à se regarder souffrir. Il prétendit d'abord que l'analyse de la souffrance réussissait à la diminuer ; que l'on éprouverait moins de douleur, si l'on réussissait à attacher avec persévérance sa réflexion sur les causes de cette douleur, à

la « transposer », ainsi qu'il dira plus tard, à la considérer comme quelque chose d'objectif, qui n'a avec nous rien de commun :

« — Mes derniers malheurs m'ont attristé, mais ne m'ont pas étonné. Sans rien ôter à la sensation, je les ai analysés en artiste. Cette occupation a mélancoliquement récréé ma douleur. Si j'avais attendu de meilleures choses de la vie, je l'aurais maudite : c'est ce que je n'ai pas fait. »

(*Corresp.* I, 98.)

Mais, comme l'orgueil ne perd jamais ses droits, quand il est aussi profond et aussi dominateur que chez un Flaubert, il arrive qu'après avoir considéré l'analyse comme un remède, on finit par la prendre comme une marque de distinction, comme un signe particulier des âmes d'élite. Souffrir, c'est le sort du commun des hommes : se regarder souffrir, c'est le propre de quelques privilégiés. Et c'est le sens du passage suivant d'une lettre à Louise Colet, que nous citons à titre d'échantillon, car il y en a beaucoup qui sont du même ton :

« — Oui, la vie pèse lourd sur ceux qui ont des ailes : plus les ailes sont grandes, plus l'envergure est douloureuse. Les serins en cage sautillent, sont joyeux, mais les aigles ont l'air sombre parce qu'ils brisent leurs plumes contre les barreaux. Or, nous sommes tous plus ou moins aigles ou serins, perroquets ou vautours. La dimension d'une âme peut se mesurer à sa souffrance, comme on calcule la profondeur des fleuves à leur courant. »

(1853. *Corresp.* II, 187.)

Il va de soi qu'on est amené à accentuer de plus en plus cette attitude critique vis-à-vis de ses propres sentiments, lorsqu'on est convaincu que la souffrance même qui en résulte est un signe de distinction et une marque de grandeur : et c'est ce que Flaubert a fait, surtout dans sa jeunesse, mais en somme toute sa vie.

Quand on est si sévère pour soi-même, et qu'on a d'ailleurs de soi une si haute opinion, on est dur pour les autres, et on prend plaisir à railler et à analyser, pour en montrer le peu de valeur réelle, tout ce que la morale courante considère d'habitude comme respectable. Flaubert n'y a pas manqué, et si, à l'origine, il a un peu « posé » pour l'être immoral, cette tendance n'a fait que se fortifier en lui, à mesure qu'il portait, sur la société de son temps un regard plus étendu et un jugement plus réfléchi. De même qu'il y a beaucoup de romantisme, et non du meilleur, dans la phrase souvent citée, mais, ne l'oublions pas, écrite à seize ans (juin 1837) :

« — La plus belle femme n'est guère belle sur la table d'un

amphithéâtre, avec les boyaux sur le nez, la jambe écorchée et une moitié de cigare éteint qui repose sur son pied. »

(*Corresp.* I, 14.)

de même il y a, suivant l'expression de M. Descharmes, beaucoup d' « exagération juvénile » dans les lignes suivantes, écrites une année plus tard à Chevalier :

« — Tâche d'arriver à la croyance du plan de l'univers, de la moralité, des devoirs de l'homme, de la vie future et du chou colossal; tâche de croire à l'intégrité des ministres, à la chasteté des p....., à la bonté de l'homme, au bonheur de la vie, à la véracité de tous les mensonges possibles, alors tu seras heureux, tu pourras te dire croyant, mais aussi aux trois quarts imbécile, et en attendant reste homme d'esprit, sceptique et buveur. »

(*Corresp.* I, 17.)

Mais cependant est-ce trop s'avancer que d'y voir déjà, vivement exprimés, les motifs véritables de sa lutte acharnée contre ce qu'il nomme l'hypocrisie sociale? Il ne faut pas aller bien loin, d'ailleurs, dans la correspondance, pour trouver des passages dont le ton est évidemment plus sincère, et où Flaubert fait preuve d'une force d'ironie et d'une amertume qui rappellent un peu la manière de La Rochefoucauld :

« — Je dissèque sans cesse, cela m'amuse, et quand enfin j'ai découvert la corruption dans quelque chose qu'on croit pur, la gangrène aux beaux endroits, je lève la tête et je ris. Eh bien donc, je suis parvenu à avoir la ferme conviction que la vanité est la base de tout, et enfin que ce qu'on appelle conscience n'est que la vanité intérieure... Oui, quand tu fais l'aumône, il y a peut-être impulsion de sympathie, mouvement de pitié, horreur de la laideur et de la souffrance, égoïsme même, mais plus que tout cela, tu la fais pour pouvoir dire : Je fais bien. »

(*Corresp.* I, 21.)

La tristesse de ses années d'étudiant, son peu de goût pour les sciences juridiques, et la comparaison tout à son avantage qu'il faisait entre sa propre originalité et la vulgarité de la plupart des hommes, le conduisirent à un mépris de plus en plus grand de l'hypocrisie sociale, et de la justice humaine qui a la prétention de corriger le vice, mais qui ne le voit plus dès qu'il est voilé :

« — Les filles entretenues parlent au moins de morale, et le gouvernement défend la religion; le malheureux Théophile Gautier est accusé d'immoralité par M. Faure; on met en prison les écrivains et on paye les pamphlétaires; mais ce qu'il y a de plus grotesque, c'est la magistrature qui protège les bonnes

mœurs et les attentats aux idées orthodoxes. La justice humaine est d'ailleurs pour moi ce qu'il y a de plus bouffon au monde ; un homme qui en juge un autre est un spectacle qui me ferait crever de rire, s'il ne me faisait pitié, et si je n'étais forcé d'étudier maintenant la série d'absurdités en vertu de quoi il le juge. »

(*Corresp.* I, 47.)

Flaubert, on s'en doute déjà, n'était pas de ceux qui s'arrêtent à mi-chemin de leurs idées. La haine de l'hypocrisie sociale fit naître en lui la plus grande indulgence pour les deux êtres qui sont le plus souvent victimes de cette hypocrisie : la femme adultère et la prostituée. Rien de plus curieux à ce sujet qu'une page de *Par les champs et par les grèves* (206) où il nous raconte les conversations qui se tenaient à la table d'hôte de Saint-Pol, le jour où il y passa. On parlait d'une dame des environs, qui venait de fuir en Amérique avec son amant. Flaubert souffrit profondément des injures que prodiguaient à cette malheureuse quelques pauvres d'esprit.

« — On repassait sa vie entière, on riait de mépris, on l'injurait quoique absente, on s'animait tout rouge, on aurait voulu la tenir là « pour lui dire un peu son fait, pour voir ce qu'elle aurait répondu ». Déclamations contre le luxe et scandale vertueux, haine de la toilette et maximes morales, mots à double entente et haussements d'épaules, tout fut employé à l'envi pour accabler cette femme, qui, à en juger au contraire par l'acharnement de ces rustres, devait être de manières élégantes, de nature relevée, avec des nerfs délicats et sans doute quelque jolie figure. »

Mais c'est surtout pour la prostituée que Flaubert était indulgent : il en arrivait à avoir un goût réel, goût d'imaginatif et d'esthète, bien entendu, pour la prostitution, à condition qu'elle fût franche. Il a aimé, de toute son âme d'ancien et d'oriental, les bouges de Suburra et les jardins du temple de Tanit ; il nous a dit, en une fort belle page, les rêveries qu'il avait faites, un jour qu'il s'était arrêté avec Du Camp dans un « établissement » de Brest, et combien amèrement « ayant auprès de lui une femme dont les mains auraient suffi à faire oublier le sexe », il avait regretté la beauté de la courtisane antique « quand sur ses pieds roses traînait la frange d'or de sa tunique blanche », de la prostituée romaine « chantant lentement sa complainte campanienne », et même de la fille de joie sous la Restauration « belle encore parmi les peaux de bique des cosaques et les uniformes anglais... et faisant luire sa poitrine sur la marche des maisons de jeu... Que pleurez-vous ? moi je regrette la fille de joie. »

(*Par les champs et par les grèves*, 181, 199.)

Si enfin nous voulons bien préciser l'état de la pensée de Flaubert sur cette question scabreuse, nous demanderons la permission de citer, en dépit du sujet, et malgré les expressions vives, ce paragraphe entier d'une lettre à Louise Colet, laquelle dut, entre parenthèses, être légèrement choquée par ce lyrisme intransigeant :

« — C'est peut-être un goût pervers, mais j'aime la prostitution, et pour elle-même, indépendamment de ce qu'il y a dessous. Je n'ai jamais pu voir passer aux feux du gaz une de ces femmes décolletées sous la pluie sans un battement de cœur, de même que les robes des moines avec leurs cordelières à nœuds me chatouillent l'âme en je ne sais quels coins ascétiques et profonds. Il se trouve, en cette idée de la prostitution, un point d'intersection si complexe ! Luxure, amertume, néant des rapports humains, frénésie du muscle et sonnement d'or, qu'en y regardant au fond le vertige vient. Et on apprend là tant de choses ! Et on est si triste ! Et on rêve si bien d'amour ! O faiseurs d'élégies, ce n'est pas sur des ruines qu'il faut aller appuyer votre coude, mais sur le sein de ces femmes perdues ! — Oui, il manque quelque chose à celui qui ne s'est jamais réveillé dans un lit sans nom, qui n'a pas vu dormir sur son oreiller une tête qu'il ne verra plus, et qui, sortant de là au soleil levant, n'a pas passé les ponts avec l'envie de se jeter à l'eau, tant la vie lui remontait en rots du fond du cœur à la tête... Je ne fais qu'un reproche à la prostitution, c'est que c'est un mythe. La femme entretenue a envahi la débauche, comme le journaliste la poésie : nous nous noyons dans les demi-teintes. La courtisane n'existe pas plus que le saint, il y a des soupeuses et des lorettes, ce qui même est encore plus fétide que la grisette. »

(*Corresp.* II, 233.)

Ce n'est donc pas du tout par humanitarisme, comme le ferait un Victor Hugo, que Flaubert défend la prostitution. Il ne la défend même pas à vrai dire. Il l'admire parce qu'elle peut offrir une certaine beauté à son œil d'artiste, chatouiller son âme pessimiste d'une certaine tristesse qui n'est pas sans charme ; il l'aime, enfin, parce qu'elle s'oppose violemment, dans sa brutale franchise, à l'hypocrisie sociale, parce qu'elle ne prend pas la peine de jouer la comédie de la vertu.

Comme en morale, en politique Flaubert fut un pessimiste et un sceptique : son esprit critique trouva largement matière à s'exercer dans la succession des gouvernements et dans la succession des systèmes politiques dont la France du xix^e siècle fit trop souvent l'essai. Après avoir crié contre la mesqui-

nerie et l'étroitesse de vues du gouvernement de Louis-Philippe, il ne fut pas plus satisfait par les systèmes socialistes, lorsqu'ils commencèrent à se faire jour. Il reprochait aux socialistes de trop songer à la charité, de trop croire à la bonté de l'homme, de trop espérer en la fraternité. Plus tard, après 1870, il expliqua à George Sand comment il a retrouvé dans J. de Maistre l'origine de beaucoup d'idées de Proudhon et de Louis Blanc, et il croira pouvoir conclure : « Ces gens-là, au fond, ne sont que des hommes du moyen âge. » Quand se déciderait-on à fonder l'État sur la justice, et à respecter le droit avant de faire appel aux prétendus bons sentiments de la multitude ? La guerre de 70, et les horreurs de la Commune, ne le firent pas revenir sur cette opinion défavorable qu'il s'était faite du genre humain. Il demeura épouvanté en découvrant combien la bête humaine, le « gorille féroce et lubrique », dont parle Taine, était encore vivant, à la fin du XIX^e siècle, chez les plus civilisés d'entre nous :

« — Je ne me croyais pas progressiste et humanitaire, écrit-il à George Sand le 11 mars 1871. N'importe ! J'avais des illusions. Quelle barbarie ! Quelle reculade ! J'en veux à mes contemporains de m'avoir donné les sentiments d'une brute du XII^e siècle. Le fil m'étouffe !... Cette guerre pour de l'argent, ces civilisés sauvages me font plus d'horreur que des cannibales ! »

(*Corresp.* IV, 46.)

Lorsque la République est proclamée, Flaubert laisse se réjouir George Sand en la traitant de rêveuse et d'utopiste. Il ne peut admettre qu'« une formule mystique soit capable de faire des armées, et qu'il suffise du mot « république » pour vaincre un million d'hommes bien disciplinés ». Et alors qu'autour de lui on salue l'avènement d'un régime qu'on veut croire plus beau et plus juste, Flaubert laisse tomber de sa bouche cette amère sentence :

« — Paganisme, Christianisme, Muflisme, telles sont les trois grandes évolutions de l'humanité. Il est désagréable de se trouver dans la dernière ! »

(*Corresp.* IV, 44.)

Seul le gouvernement de Napoléon III lui avait paru mériter quelque indulgence. « Je remercie Badinguet », écrivait-il. Il le remerciait d'avoir écrasé sous ses bottes la horde des petits avocats et des petits démagogues. Pour lui, en matière politique, il se réfugiait dans l'ataraxie épicurienne et restait indifférent, sonnait même la retraite, suivant la belle expression de Cicéron :

« — Ne t'occupe de rien que de toi. Laissons l'Empire marcher, fermons notre porte, montons au plus haut de notre tour d'ivoire,

sur la dernière marche, le plus près du ciel. Il y fait froid quelquefois, n'est-ce pas? mais qu'importe? On voit les étoiles briller clair et l'on n'entend plus les dindons. »

(*Corresp.* II, 149.)

La science, enfin, n'a pas absolument trouvé grâce, elle non plus, devant la critique de Flaubert. Sans doute il admirait ses conquêtes; il appréciait surtout les qualités de justesse, de mesure et d'impartialité que les méthodes scientifiques donnent à l'esprit (cf. chapitre III). Il souhaitait même, à l'exemple de son ami Renan, que le monde fût gouverné par une société de mandarins savants; il considérait que c'était là le seul moyen d'empêcher l'humanité de se payer de mots, de se laisser duper par des chimères, et de s'égorger pour des idées creuses ou des croyances mal établies. Néanmoins, le développement de l'esprit scientifique dans les temps modernes lui paraissait avoir pour contre-partie l'affaiblissement du sens artistique, et il s'en affligeait sincèrement. Il détestait surtout, de toute son âme, les applications immédiates et pratiques de la science, toutes ces inventions confortables mais mesquines, qui, en mettant la vie à bon marché, l'avaient du même coup rendue banale et plate, et lui avaient enlevé, croyait-il, un peu de sa beauté. « Les Rhodiens furent riches, mais les Athéniens eurent de l'esprit », disait Renan dans sa *Prière sur l'Acropole*. Flaubert croyait que ses contemporains, comme les Rhodiens de l'antiquité, songeaient un peu trop à acquérir la richesse, et pas assez à cultiver leur esprit. Il accusait la science d'avoir ainsi détourné les hommes vers les préoccupations vulgaires et les soins matériels; il l'accusait d'avoir mis à la portée de tous la même quantité et la même qualité de bien-être et de confortable. Mais surtout il lui reprochait de n'avoir rien fait, en dépit de ses belles découvertes, pour le perfectionnement moral de l'humanité :

« — Mille questions, écrit-il dans son *Etude sur Rabelais*, ont été retournées, sciences, arts, philosophies, théories... Quel tourbillon! Où nous mène-t-il?... Vous n'avez plus de christianisme? Qu'avez-vous donc? Des chemins de fer, des fabriques, des chimistes, des mathématiciens. Oui, le corps est mieux, la chair souffre moins, mais le cœur saigne toujours... Les questions matérielles sont résolues. Les autres le sont-elles? Je vous le demande, dites-le-moi. Et tant que vous n'aurez pas comblé cet éternel gouffre béant que l'homme a en lui, je me moque de vos efforts, je ris à mon aise de vos misérables sciences qui ne valent pas un brin d'herbe. »

(*Etude sur Rabelais*, 313.)

N'est-il pas intéressant de voir Flaubert prédire ainsi, dès le milieu du xix^e siècle, la « faillite de la science », et expliquer très nettement d'ailleurs le sens exact qu'il convient de donner à cette expression. La science peut — et encore ! — contenter l'esprit, mais elle ne saurait satisfaire le cœur ; elle peut aider au progrès matériel, mais elle ne peut rien pour assurer ce qui vaut par-dessus tout, c'est-à-dire le progrès moral. C'est exactement la théorie qui devait être soutenue de nos jours par Ferdinand Brunetière, avec tant d'éloquence et d'ardente conviction.

*
* * *

Telles sont les idées générales auxquelles Flaubert avait été conduit par son pessimisme. Nous avons essayé de faire, dans l'explication de ce pessimisme, la part des deux traits du caractère de Flaubert qui l'ont déterminé surtout, l'imagination excessive et l'esprit critique poussé jusqu'à ses dernières limites. Mais ces idées, après tout, peuvent être celles de tous les pessimistes sans exception, et le seul intérêt de notre étude, jusqu'ici, a été de montrer comment Flaubert les avait toutes clairement conçues, vivement exprimées, et suivies, surtout, jusque dans leurs extrêmes conséquences avec une logique inflexible, et, comme on disait au grand siècle, « une suite enragée ». Il nous resterait à parler de deux formes plus particulières qu'a prises dans l'esprit de Flaubert la philosophie pessimiste : la haine de la bêtise humaine, — et la théorie du mal de la pensée. Mais comme nous aurons l'occasion, au cours de notre étude sur le *Dictionnaire des idées reçues*, de définir longuement la haine de la bêtise humaine telle que l'a éprouvée Flaubert, de l'expliquer et de la justifier, nous ne nous occuperons ici que de la deuxième forme particulière, la plus importante peut-être d'ailleurs au point de vue littéraire, de son pessimisme : la théorie du mal de la pensée.

S'il était besoin d'une preuve nouvelle pour nous convaincre de la profondeur et du caractère absolu du pessimisme de Flaubert, nous n'aurions qu'à considérer ce fait incontestable : cet homme, qui haïssait la bêtise humaine, se faisait, aussi peu que possible, illusion sur la valeur de l'intelligence, même très élevée, et sur le bonheur qu'elle peut procurer. Remarquons que cette espèce de pessimisme, que l'on pourrait qualifier d'intellectuel, est bien, de tous les pessimismes, le plus amer et le plus complet. On peut trouver que le monde est mauvais ; on peut douter de la beauté, de l'amour et de la vertu ; on peut reconnaître la faiblesse de l'homme en face des forces de la nature ; mais il est une chose que les penseurs les plus tristes lui reconnaissent volontiers, c'est

précisément la faculté de réfléchir, et le bonheur relatif, mais d'une essence très haute, dont il jouit par la pensée. Flaubert a passé sa vie à prouver, par la conception même de ses romans et de ses principaux personnages, que la pensée est au contraire pour l'homme l'origine des souffrances les plus vives et les plus absolues. Souffrance et pensée étant synonymes, il s'ensuit que l'homme le plus intelligent est aussi le plus malheureux, et comme l'Achille d'Homère qui regrettait de n'avoir pas été un simple laboureur, les plus grands génies devraient souhaiter de ne jamais sortir de l'ignorance et de la naïveté des simples.

Ici encore on peut facilement prétendre que Flaubert est un romantique attardé, et que le « mal de la pensée » tel qu'il le conçoit n'est pas autre chose qu'une variété du « mal du siècle ». Il y a cependant, à notre avis, une différence capitale. Le mal du siècle est surtout d'ordre sentimental, le mal de la pensée est exclusivement intellectuel. L'homme qui en est atteint souffre, par le fait seul qu'il pense, et indépendamment de toute circonstance extérieure. Le romantique atteint du mal du siècle souffrait parce qu'il était « incompris ». Incompris ou non, l'homme que sa pensée fait souffrir est toujours malheureux.

Il est malheureux d'abord, à cause de la disproportion considérable qu'il y a entre son âme et la réalité. Madame Bovary est malheureuse, parce que son esprit est trop distingué et trop délicat, parce qu'elle a reçu une éducation supérieure à celle des femmes de sa classe. Elle attend beaucoup de la vie, elle souhaite le bonheur romanesque et l'amour éternel : et elle ne rencontre qu'un mari un peu niais et des amants vulgaires. Saint Antoine est malheureux, parce qu'après une vie toute d'ascétisme et de renoncement, il s'est avisé un beau jour de vouloir réfléchir : et il s'aperçoit alors avec stupeur que les idées de Dieu, d'âme, de bien et de mal sont loin d'être claires, que les croyances sont contradictoires ; quand il retombe brisé au pied de la croix à la fin de la tentation, son geste est celui de l'homme qui renonce à réfléchir pour pouvoir croire, qui renonce à penser pour être heureux. Bouvard et Pécuchet sont malheureux parce qu'ils ont voulu apprendre et savoir ; parce qu'ils se sont crus capables d'acquérir en peu de temps une science encyclopédique, alors qu'il est si difficile à chaque savant de connaître l'objet particulier de ses études et de bien explorer le champ très restreint de son observation ; eux aussi, comme saint Antoine, renoncent à réfléchir et se remettent à « copier comme autrefois » ; même, moins généreux que le saint, ils se préparent à copier, pour se venger de leurs déceptions, toutes les sottises qu'ils ont pu relever dans les livres où ils croyaient puiser la science certaine.

Ils sont malheureux, en second lieu, parce que la réalité, la force des choses inintelligente et brutale les fait souffrir d'autant plus qu'ils sont plus intelligents et supérieurs aux autres hommes. Frédéric Moreau a reçu une bonne éducation, il a des intentions excellentes, des sentiments délicats et élevés. Il échoue cependant dans toutes ses entreprises, il est poussé au hasard et ballotté par les événements. Il subit, sans en avoir conscience, la contagion du monde vulgaire et plat où il est obligé de vivre. Et les moindres contrariétés, les moindres accidents qui eussent fort peu dérangé un autre homme le bouleversent, le modifient complètement, arrivent à ruiner en lui toute initiative, toute délicatesse de sentiment, tout esprit. Nul doute que, s'il fût arrivé à Paris avec des ambitions moins hautes, s'il eût vécu de la vie de tout le monde au lieu de vouloir se faire un nom dans la politique et devenir l'amant d'une femme honnête, il eût été plus heureux; la réalité aurait eu en quelque sorte moins de prise sur lui, et, s'il était tombé, c'eût été de moins haut.

Ils sont malheureux enfin, parce que le succès même, la réalisation de leurs rêves le plus longtemps caressés et poursuivis ne les satisfait jamais complètement. Si belle que soit la réalité, l'idéal rêvé est plus beau encore et l'imagination, jamais assouvie, va toujours au delà. C'est peut-être cette forme du mal de la pensée que Flaubert connaissait le mieux lui-même. Il avait sacrifié sa vie à l'art; il fut le martyr de cette religion d'un nouveau genre; et il lui arriva souvent de dire : « N'est-ce donc que cela ? » en présence de son œuvre réalisée. C'est sans doute qu'entre la réalité et l'esprit il n'y a pas de commune mesure, et que les objets les plus séduisants ne sont jamais si beaux que nous les avons conçus. Et c'est pourquoi les personnages de Flaubert, ceux du moins qui se laissent surtout guider par l'imagination et la passion, se sentent envahis par un découragement immense, au moment même où ils touchent leur but. Tous, M^{me} Bovary qui a voulu aimer, et qui trouve finalement dans l'adultère comme dans le mariage les mêmes dégoûts et les mêmes rancœurs; saint Antoine qui a voulu croire, et qui, loin des tentations du monde, trouve en lui-même une tentation et un ennemi; M^{me} Arnoux qui a voulu rester vertueuse, et qui, « appauvrie et salie par son mari » (M. Bourget), pourrait à bon droit proclamer que l'honneur est une duperie et que la vertu est un vain mot, tous, disons-nous, peuvent se répéter la parole du Moïse d'Alfred de Vigny :

Et cependant, Seigneur, je ne suis pas heureux;

et tous, comme Salammbô, lorsqu'elle a enfin réussi à toucher

de ses mains le voile de la déesse, « restent mélancoliques devant leur rêve accompli ».

*
* * *

Nous croyons avoir suffisamment défini le déterminisme et le pessimisme de Flaubert : c'est bien au déterminisme et au pessimisme que se rattachent les plus importantes de ses idées générales. Nous voudrions, avant de conclure, signaler deux systèmes philosophiques vers lesquels Flaubert semble avoir été attiré, mais seulement de loin en loin, pour ainsi dire, un peu au hasard des circonstances et sans apporter dans leur expression la vigueur et la suite logique qu'il mettait le plus souvent dans l'exposé de ses convictions métaphysiques et morales.

C'est, tout d'abord, le Panthéisme. Son ami Le Poittevin lui avait fait connaître (peut-être, il est vrai, un peu superficiellement) le système de Spinoza. Sans vouloir accorder à Flaubert une originalité philosophique assez grande pour qu'il ait pu marcher sur les traces de l'auteur de l'*Ethique*, nous devons reconnaître, en quelques passages de ses lettres et de ses œuvres, l'influence directe des théories panthéistes. Voici d'abord un extrait d'une lettre à Louise Colet :

« — Je suis sûr que les hommes ne sont pas plus frères que les feuilles des bois ne sont pareilles : elles se tourmentent entre elles, voilà tout. Ne sommes-nous pas faits avec les émanations de l'Univers ? La lumière qui brille dans mon œil a peut-être été prise au foyer de quelque planète inconnue distante d'un milliard de lieues du ventre où le fœtus de mon père s'est formé, et si les atomes sont infinis et qu'ils passent ainsi dans les formes comme un fleuve perpétuel passant entre ses rives, les pensées, qui donc les retient, qui les lie ? A force de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer. »

(Corresp. II, 230.)

L'idée n'est qu'indiquée, assurément, et même d'une façon assez vague. Peut-être même Flaubert ne se représentait-il pas avec beaucoup de précision ces atomes infinis passant dans les formes comme un fleuve perpétuel entre ses rives. Mais ce texte nous montre toutefois que cette théorie panthéiste s'accordait assez avec l'orgueil de Flaubert et son mépris des hommes, puisque c'est en s'éloignant de ses semblables, en se sentant différent d'eux qu'il arrivait à sympathiser, en quelque sorte, avec un animal ou un caillou, et à ne voir, entre les corps inanimés et lui, que des différences de degré et non de nature.

Citons maintenant une page, d'ailleurs fort belle, de *Par les*

champs et par les grèves, où l'idée panthéiste (sentiment panthéiste serait peut-être un terme plus exact) est exprimée avec bien plus de force et de netteté. Flaubert se promène avec Du Camp sur les falaises de Belle-Isle :

« — Ainsi que dans les transports de l'amour on souhaite plus de mains pour palper, plus de lèvres pour baiser, plus d'yeux pour voir, plus d'âme pour aimer ; nous étalant dans la nature dans un ébattement plein de délire et de joie, nous regrettons que nos yeux ne pussent aller jusqu'au sein des rochers, jusqu'au fond des mers, jusqu'au bout du ciel, pour voir comment poussent les pierres, se font les flots, s'allument les étoiles ; que nos oreilles ne pussent entendre dans la terre graviter la fermentation des granits, la sève pousser dans les plantes, les coraux rouler dans les solitudes de l'Océan. Et, dans la sympathie de cette effusion contemplative, nous aurions voulu que notre âme, irradiant partout, allât vivre dans toute cette vie pour revêtir toutes les formes, durer comme elles, et se variant toujours, toujours pousser au soleil de l'éternité ses métamorphoses. »

(*Par les champs et par les grèves*, 134.)

Flaubert a sans doute une fois de plus sacrifié ici au plaisir d'écrire ; il y a du vague et de la redondance dans ce passage philosophique. Mais l'aspiration panthéiste ne paraît pas artificielle. Philosophie de littérateur, peut-être, mais certainement sincère philosophie.

Nous étonnerons-nous enfin que Flaubert, orgueilleux et pessimiste, se soit senti parfois attiré vers la philosophie épicurienne, et ait considéré l'ataraxie absolue et l'indifférence complète aux affaires de ce monde comme l'attitude la plus naturelle à l'artiste, et d'ailleurs la plus digne de lui ? Quand on passe sa vie, suivant les expressions spirituelles de M. Faguet, « à se répéter que les hommes sont petits et l'art grand » ; quand on est persuadé, en conséquence, qu'il faut « mépriser les uns et servir l'autre avec une égale ferveur et une égale fougue de dévotion intraitable », on finit, si on est logique, par adopter le genre de vie de Flaubert, et par ériger en maxime et en règle de conduite, ce qui n'a été sans doute, à l'origine, qu'une affectation d'artiste et qu'un dédain de raffiné. On souhaite de s'enfermer dans sa tour d'ivoire, non seulement parce qu'on y est mieux pour travailler, parce qu'on n'y entend plus les agitations des hommes, comme disait Lucrèce, ni le bruit de corneilles dont parlait Phocion, mais aussi parce qu'il y a une beauté farouche et une originalité impressionnante dans cette attitude de stylite, éternellement dédaigneux et mécontent. Il arrive d'ailleurs, au bout

d'un certain temps, que l'on ne souffre plus d'être ainsi isolé des autres hommes; on se fait une vie intérieure aussi belle que l'on veut, on vit en imagination et l'on attend la mort, replié sur soi-même, en faisant revivre dans son esprit les souvenirs de jeunesse et les beaux rêves d'autrefois : c'est ce que Flaubert a admirablement exprimé dans les lignes suivantes :

« — Entre le monde et moi existait je ne sais quel vitrail, peint en jaune avec des raies de feu et des arabesques d'or, si bien que tout se réfléchissait sur mon âme comme sur les dalles d'un sanctuaire, embelli, transfiguré et mélancolique cependant; et rien que de beau n'y marchait, — c'étaient des rêves plus majestueux que des cardinaux à manteaux de pourpre. Ah! quels frémissements d'orgueil! quels hymnes! et quelle douce odeur d'encens qui s'exhalait de mille cassolettes toujours ouvertes! Quand je serai vieux, écrire tout cela me réchauffera. Je ferai comme ceux qui, avant de partir pour un long voyage, vont dire adieu à des tombeaux chers. Moi, avant de mourir, je revisiterai mes rêves. »

(*Corresp.* II, 179.)

La tendance épicurienne, comme la tendance panthéiste, ont introduit dans la philosophie de Flaubert un élément de calme et de paix. C'est là qu'il s'est reposé de ses colères; c'est là qu'il a pansé les plaies de son orgueil; c'est là enfin qu'il a joui des meilleures créations de son imagination ardente : ce n'est pas lui qui aurait dit avec Pascal qu'elle était maîtresse d'erreur et de fausseté.

* * *

Est-il nécessaire, maintenant, de rappeler une fois de plus que toutes ces idées métaphysiques et morales de Flaubert ne sont pas bien liées entre elles, et que même il n'a peut-être pas très bien compris, dans toute leur signification et leur profondeur, les doctrines pour lesquelles il semble avoir eu le plus de sympathie?

Est-il nécessaire de répéter — comme si cela, vraiment, n'allait pas de soi — que Flaubert ne compte pas ou ne compte guère dans l'histoire de la pensée française au XIX^e siècle? Aussi bien n'eut-il jamais la prétention d'être un philosophe, et la seule idée que l'on essaierait un jour d'écrire un chapitre sur sa philosophie l'eût sans doute amusé, dans un de ses jours de sincère et bruyante gaité. Mais on peut être, sans doute, un penseur assez original, et ne pas être pour cela un philosophe profond; on peut avoir des convictions philosophiques sincères, sans être un vrai moraliste ou un véritable métaphysicien. A quels

caractères, dès lors, reconnaitrons-nous l'homme qui a vraiment le goût des hautes spéculations, et qui a adopté de longue date quelques croyances philosophiques déterminées, par opposition à la grande majorité de ceux pour qui la philosophie n'est que lettre morte ou vaine futilité?

Il faudra tout d'abord que les théories aient pris, chez l'écrivain que nous envisagerons, une forme particulière, individuelle en quelque sorte; il faudra que le pessimisme de Flaubert, pour prendre un exemple, ait pris chez lui un aspect et comme un ton particulier qui le différencient du pessimisme d'un Zola ou d'un Maupassant. Et si Flaubert, comme nous avons essayé de le montrer, a surtout développé des idées pessimistes, telles que le *mal de la pensée* ou la *haine de la bêtise humaine*, que nul en son temps n'a si fortement exprimées, nous pourrions à bon droit conclure qu'il existe une « philosophie pessimiste de Flaubert » et que cette philosophie n'appartient qu'à lui.

Il faudra, en second lieu, que ces idées n'aient pas l'air empruntées, ramassées çà et là au hasard de la fantaisie de l'écrivain, et plus ou moins brillamment exprimées avec l'unique intention de filer un paradoxe ou de faire preuve de virtuosité; il faudra au contraire qu'elles tiennent profondément au tempérament intellectuel et moral de l'auteur, qu'elles en soient en quelque sorte inséparables, qu'il soit nécessaire, en un mot, de bien les connaître pour avoir une idée exacte et complète de l'esprit où elles sont nées. Or, n'avons-nous pas souvent eu l'occasion de remarquer, au cours de ce chapitre, combien les idées philosophiques de Flaubert trouvaient leur origine, leur explication et parfois, lorsqu'elles s'exprimaient un peu trop violemment peut-être, leur excuse dans certains traits du caractère et du tempérament de Flaubert? Si maintenant, en passant en revue les principes généraux de l'esthétique de notre auteur, nous sommes amené plusieurs fois à signaler l'influence de sa philosophie sur ses idées artistiques, n'aurons-nous pas établi que ces idées, en définitive, n'avaient rien de superficiel, que Flaubert a su leur donner, non seulement une expression personnelle, mais aussi une portée originale et que la philosophie de Flaubert était bien un des éléments essentiels de son tempérament intellectuel, puisque, tout en expliquant son œuvre, elle en est en quelque sorte la conclusion naturelle et le nécessaire aboutissement?

DEUXIÈME PARTIE

LES PRINCIPES GÉNÉRAUX

DE

L'ESTHÉTIQUE DE FLAUBERT

CHAPITRE III

LES PRINCIPES GÉNÉRAUX DE L'ESTHÉTIQUE DE FLAUBERT

Il ne s'agit pas ici de juger l'esthétique de Flaubert avant de l'avoir décrite, — puisqu'aussi bien c'est à l'exposé de cette esthétique que ce travail est consacré. Par « principes généraux » de l'esthétique de Flaubert nous entendons les traits essentiels que doit, selon lui, présenter une œuvre d'art pour être belle, les conditions qu'il juge indispensables à la réalisation de cette beauté. Encore ne voulons-nous parler, pour le moment du moins, que des plus « générales » parmi ces conditions. Nous réservons pour notre quatrième partie les applications pratiques de l'esthétique de Flaubert, c'est-à-dire que nous aurons alors, mais alors seulement, à nous demander quelles sont les règles particulières que Flaubert a observées dans le choix des sujets, dans la composition de ses romans, dans le travail du style. Ces règles particulières, d'ailleurs, nous les comprendrons bien mieux, lorsque nous aurons examiné les applications critiques de l'esthétique de Flaubert, c'est-à-dire les jugements motivés qu'il porte sur les écrivains qui l'ont précédé et sur ceux de son temps. Mais il est indispensable que nous cherchions auparavant à déterminer les règles générales auxquelles il s'est soumis lui-même en matière d'art, et qu'il aurait souhaité de voir respecter par tous les écrivains; les conditions qu'il estimait nécessaires pour que l'œuvre d'art fût autre chose qu'une vaine distraction, un aliment à la curiosité du vulgaire, un sacrifice à l'actualité. Comme nous allons le voir, ces règles et ces conditions, mises par Flaubert sur le même plan, s'appliquent à la fois à l'œuvre et à l'artiste.

En premier lieu, Flaubert veut que l'œuvre et l'artiste soient indépendants; il veut que l'artiste ne s'occupe d'autre chose que de son art, et qu'il ne se fasse jamais le porte-parole ou le défenseur d'une doctrine politique, morale ou sociale; ces préoccupations le détourneraient de sa vocation artistique et diminueraient, en même temps que son mérite, sa valeur morale et sa dignité; quant à l'œuvre, elle lui paraît devoir posséder en elle-

même une valeur intrinsèque, abstraction faite du temps, des circonstances, du milieu, des intentions de l'auteur, et du fond même du livre.

Il veut, en second lieu, que l'œuvre et l'artiste soient impassibles, c'est-à-dire que l'artiste ne donne jamais dans son ouvrage l'expression et la révélation de ses sentiments personnels, et que l'œuvre, au lieu d'être l'autobiographie d'un homme toujours éphémère, soit la reproduction impersonnelle d'un objet universel, ou d'un rêve qui ne passe pas, mais qui dure, parce que la beauté créée par l'art est éternelle, si la réalité de la nature ne l'est pas.

Il veut enfin qu'il y ait assimilation aussi complète que possible entre la méthode de l'artiste et celle du savant, entre le caractère de la beauté artistique et celui de la vérité scientifique; à cette condition seule, l'artiste sera autre chose qu'un amuseur ou un dilettante, l'œuvre sera autre chose qu'un exercice de futile virtuosité.

a) L'INDÉPENDANCE DE L'ŒUVRE ET DE L'ARTISTE

Flaubert, a-t-on dit, fut un moine littéraire. Cela signifie qu'il considéra l'art comme le but suprême, et, ce qui est plus important, comme le but unique de l'activité de l'artiste. Pour qu'une œuvre d'art réponde bien à sa définition, c'est-à-dire pour que toute sa beauté vienne exclusivement de son caractère artistique, l'écrivain doit suivre certains principes, l'œuvre réaliser certaines conditions.

Et d'abord l'écrivain, dans sa vie, ne doit pas s'occuper d'autre chose que d'art; il doit systématiquement s'interdire toute autre occupation, qui, non seulement lui prendrait du temps, mais qui, chose plus grave, risquerait d'abaisser son niveau intellectuel, d'avilir en quelque sorte sa conscience. C'est parce que Flaubert ne voulait être qu'un artiste qu'il se plia si difficilement aux études scientifiques et juridiques, qu'il fut rebuté par le mauvais français du code de procédure, et dégoûté par le profil peu attique de quelques professeurs de l'Ecole de droit. Pendant son voyage en Orient, il accepta bien une mission, pour la forme, et aussi pour les avantages qui y étaient attachés. Mais il demeura toujours bien décidé à ne rien faire pour la remplir.

« — Je vais te faire une confidence très nette, écrit-il à Bouilhet : c'est que je ne m'occupe pas plus de ma mission que du roi de Prusse. Pour « remplir mon mandat » exactement, il eût fallu renoncer à mon voyage. C'eût été trop sot, je fais parfois des bêtises, mais pas de si pommées. Me vois-tu dans chaque pays m'informant des récoltes, du produit, de la consommation ?

Combien fait-on d'huile? combien goinfre-t-on de pommes de terre? Et dans chaque port : Combien de navires? quel tonnage? combien en partance? combien en arrivée? Dito, Report, d'autre part, etc... M...! Ah! non, franchement, je te le demande, était-ce possible? »

(*Corresp.* I, 305.)

Et c'est au même moment que « le jeune Du Camp », le compagnon de voyage de Flaubert, mûrissait pour le retour des « projets très amusants », et annonçait son intention de se lancer « dans une activité démoniaque ».

Rentré en France, Flaubert se tient enfermé à Croisset, refusant obstinément de « se pousser », de se faire faire de la réclame, d'annoncer bruyamment un ouvrage avant qu'il soit prêt. Il ne veut pas faire de journalisme, et s'apitoie parfois sur le sort de ce malheureux Gautier, obligé de vivre aux gages des libraires, et d'écrire pendant vingt ans feuilletons dramatiques et chroniques d'art à tant la ligne. En agissant ainsi, il voulait surtout ne pas compromettre la dignité de son art dans de mesquines rivalités de personnes. Quand on lui faisait observer que sa fortune, sans être considérable, lui permettait aisément de ne vivre que pour son art, il avait beau jeu à répondre que, même dans ces conditions relativement avantageuses, le sacrifice qu'il faisait à l'art était assez grand et assez pénible, et que bien peu parmi ses contemporains auraient pu se l'imposer. Il aurait volontiers souscrit aux conseils donnés par Boileau, dans le quatrième chant de *l'Art poétique*, et il pensait, comme lui, que même les désordres de la vie privée peuvent avoir une influence sur le talent : on aime moins l'art quand on aime trop les plaisirs. Rien de plus curieux à ce sujet que la façon dont il morigène le jeune de Maupassant, au moment où il débutait dans la littérature :

« — Enfin, mon cher ami, vous m'avez l'air bien embêté, et votre ennui m'afflige, car vous pourriez employer plus agréablement votre temps. Il faut, entendez-vous, jeune homme, il faut travailler plus que ça... Vous êtes né pour faire des vers, faites-en. Tout le reste est vain, à commencer par vos plaisirs et votre santé. F...-vous cela dans la boule... La vie doit être considérée par lui (l'artiste) comme un moyen, rien de plus, et la première personne dont il doit se f..., c'est de lui-même. »

(*Corresp.* IV, 302.)

Tout le reste est vain, à commencer par vos plaisirs et votre santé. Dans cette expression du véritable fanatisme que Flaubert professait pour l'art, on serait tenté de ne voir qu'une boutade.

Mais s'il est vrai qu'il a lui-même suivi les préceptes qu'il donne, s'il s'est imposé à lui, tout le premier, l'espèce d'ascétisme qui lui paraissait être une obligation pour tout artiste digne de ce nom, s'il a raillé, enfin, à maintes reprises, tous ceux qui ne voyaient dans l'art qu'un dérivatif à des occupations différentes ou qu'un moyen de conquérir gloire et profit, nous serons amenés à conclure que, dans la personne de Flaubert, l'immolation de l'homme à l'artiste fut entière et parfaite, et qu'il considéra comme hérétiques ceux qui ne surent pas atteindre cet idéal presque inaccessible, comme renégats ceux qui, y étant arrivés, ne surent s'y maintenir.

L'écrivain doit, en second lieu, professer le mépris le plus complet pour la vogue, le succès, la gloire. Nous retrouvons là, — est-il besoin de le signaler, — l'influence directe d'un des traits essentiels du caractère de Flaubert, son orgueil, et d'une des idées dominantes de sa philosophie, le pessimisme. Supérieur aux autres hommes en intelligence, profondément différent d'eux par la délicatesse et l'originalité de ses façons d'agir, l'artiste subit, en revanche, cette loi fatale d'après laquelle tout ce qui est exceptionnel est isolé.

J'ai marché devant vous, triste et seul dans ma gloire,

disait le Moïse de de Vigny. Et Bouilhet disait lui aussi (*Festons et Astragales*) dans des vers superbes de dédain et d'indifférence esthétique où se reflétait sans doute la pensée de Flaubert :

La foule a ses transports, ses désirs et ses haines.
Ne mêlons point notre âme à ce tumulte humain.

Mais l'isolement de l'artiste, s'il peut le faire souffrir, s'il peut engendrer de temps à autre des crises de spleen, d'humeur noire et de misanthropie, ne peut avoir que des conséquences heureuses au point de vue de la valeur de l'œuvre. Vivant seul, l'artiste prendra l'habitude de ne consulter, en tout état de cause, que son jugement personnel : ce que faisant, il réduira autant que possible les chances d'erreur, puisqu'il est certainement plus compétent que ceux qui le jugent, puisqu'il connaît mieux, et par expérience, les difficultés qu'il a eu à surmonter, puisqu'enfin il a le sentiment bien net, s'il est sincère, de s'être acquitté de sa tâche le mieux possible. De plus, l'art étant, non pas une distraction, mais un domaine étroit et réservé, accessible seulement à quelques rares privilégiés, il semble évident que le jugement universel, en tant que critérium, ne serait pas ici précisément de mise ; ce serait même un contre-sens absolu que de faire intervenir le jugement de la multitude en une matière qui, par sa définition même, ne peut être appréciée que par une élite.

Qui ne voit, dès lors, que le succès d'un livre et la gloire d'un auteur sont choses absolument distinctes de la valeur réelle de ses ouvrages? On devrait même dire que succès et valeur artistique sont des termes contradictoires, puisque c'est le jugement de la foule qui décide du succès, puisque c'est l'opinion de la multitude qui confère la gloire, et que la foule, nous l'avons vu, est aussi peu qualifiée que possible pour juger le mérite artistique. Poussant son idée à l'extrême, mais sans sortir de la logique toute-fois, Flaubert en était arrivé à soutenir qu'une œuvre belle devait nécessairement échouer, mais que toutes les platitudes avaient chance de faire du bruit et de passer à la postérité :

« — Ta *Paysanne* a du mal à paraître, écrivait-il à Louise Colet. C'est justice : voilà une preuve que c'est beau. Pour les œuvres et pour les hommes médiocres le hasard est bon enfant, mais ce qui a de la valeur est comme le porc-épic, on s'en écarte. Une des preuves qui m'eussent convaincu de la valeur de Bouilhet, si j'en eusse douté, c'est qu'à Rouen, dans un pays où il est connu, pas un journaliste n'a même cité son nom; on objectera qu'ils ne peuvent le comprendre, et j'accepte l'objection qui me donne raison, ou bien c'est qu'ils l'envient, et ils font bien alors. »

(*Corresp.* II, 174.)

On sait que Flaubert lui-même se préoccupa toujours fort peu du succès de ses œuvres; il se plaignit, il est vrai, assez amèrement des articles injurieux qui furent publiés contre la *Tentation* et les *Trois Contes*, disant à George Sand : « Quel plaisir trouve-t-on à m'accabler ainsi? », mais se consolant bien vite, en se rappelant que le public était irrémédiablement condamné à l'inintelligence et les critiques à la calomnie. En revanche, il était le premier à rire de l'effet terrifiant que ne manquerait pas de produire sur l'esprit des bourgeois les horreurs de *Salammbô*. Chose curieuse, le succès de *Madame Bovary*, le seul de ses romans qui fut universellement applaudi, et du premier coup, ne le satisfut nullement. Il fut d'abord extrêmement choqué par les critiques que l'on fit de son ouvrage, se montra très mécontent, en particulier, des réserves, pourtant fort discrètes, de Sainte-Beuve dans son article. Plus tard, lorsque le succès de l'œuvre se fut affirmé plus que jamais, Flaubert ne cacha pas son dépit. Il lui semblait que, si le roman réussissait, ce n'était pas à cause de son mérite artistique, mais uniquement à cause du caractère piquant de l'intrigue, du ton un peu libre de certaines pages, et surtout du scandale soulevé par l'ouvrage au moment de sa publication :

« — La *Bovary* m'embête, écrivait-il à l'éditeur Charpentier

(février 1879). On me scie avec ce livre-là. Car tout ce que j'ai fait depuis n'existe pas. Je vous assure que, si je n'étais besoigneux, je m'arrangerais pour qu'on ne fit plus de tirages. Mais la nécessité me contraint. Donc, tirez, mon bon. »

(*Corresp.* IV, 319.)

Il détestait vraiment *Madame Bovary*, si nous en croyons Maupassant, moins peut-être parce qu'elle nuisait au succès de ses autres romans que parce qu'elle-même avait eu du succès, et dans ses moments de mauvaise humeur il souhaitait de pouvoir en racheter tous les exemplaires pour les détruire, — tant il est vrai que tout succès qui n'était pas exclusivement artistique lui paraissait suspect et frelaté.

Il haïssait tous les moyens de réclame tapageuse par lesquels un écrivain essaye de se faire bien voir du public, et de mendier en quelque sorte ses suffrages. Il n'aimait pas les préfaces et ne voulut jamais en mettre à ses romans. Après avoir complimenté Edmond de Goncourt sur un de ses ouvrages, et tout en avouant que plusieurs fois il s'était « retenu pour ne pas pleurer », il ajoutait :

« — En revanche, je désapprouve la préface, comme intention. Qu'avez-vous besoin de parler directement au public ? Il n'est pas digne de nos confidences. Cache ta vie, dit Epictète. »

(*Corresp.* IV, 329.)

Il cacha sa vie, scrupuleusement et jalousement. Bien que le procès de *Madame Bovary* eût tourné tout à son honneur, il ne voulut pas plaider à nouveau sa cause devant le public en éditant son œuvre, et se borna à faire imprimer in-extenso, à la suite du roman, le réquisitoire de l'avocat général Pinard, — un monument de bêtise dont il se faisait, entre amis, des gorges chaudes, — et la plaidoirie de son avocat, M^e Senard. Il refusa toujours de laisser mettre des illustrations dans ses ouvrages, et il considérait comme une véritable prostitution l'habitude prise par les écrivains de publier leur portrait en première page :

« — Toute illustration en général m'exaspère, à plus forte raison quand il s'agit de mes œuvres, et, de mon vivant, on n'en fera pas. *Dixi*. C'est comme pour mon portrait, entêtement qui a failli me brouiller avec Lemerre, tant pis. J'ai des principes. *Potius mori quam foedari*. »

(*Corresp.* IV, 319.)

Mais jamais son indépendance littéraire ne s'est plus éloquemment exprimée, jamais son mépris absolu du succès ne s'est mieux

affirmé que dans la belle page que nous allons citer. Louise Colet lui avait avoué qu'elle était sensible aux applaudissements, qu'elle éprouvait de l'orgueil lorsqu'on la fêtait dans les sociétés où elle était reçue et où elle lisait ses vers :

« — Allons donc, lui répondit Flaubert indigné, ce sont des jours de faiblesse ceux-là, des jours dont il faut rougir. Tes jours d'orgueil, je vais te les dire, les voici, tes jours d'orgueil : quand tu es chez toi, le soir, dans ta plus vieille robe, avec la cheminée qui fume, gènée d'argent, etc., et que tu vas te coucher le cœur gros et la tête fatiguée; quand, marchant de long en large dans la chambre en regardant le bois brûler, tu te dis que rien ne te soutient, que tu ne comptes sur personne, que tout te délaisse, et qu'alors, sous l'affaissement de la femme la muse rebondissant, quelque chose cependant se met à chanter au fond de toi, quelque chose de joyeux et de funèbre, comme un chant de bataille, défi porté à la vie, espérance de sa force, flamboiement des œuvres à venir. Si cela te vient, voilà tes jours d'orgueil, ne me parle pas des autres orgueils, laisse-les aux faibles, au sieur Enault qui sera flatté d'entrer à la *Revue de Paris*, à Du Camp, qui est enchanté d'être reçu chez M^{me} Delessert, à tous ceux enfin qui s'honorent assez peu pour qu'on puisse les honorer. Pour avoir du talent il faut être convaincu qu'on en possède, et, pour garder sa conscience pure, la mettre au-dessus de celles de tous les autres. Le moyen de vivre avec sérénité et au grand air, c'est de se fixer sur une pyramide quelconque, n'importe laquelle, pourvu qu'elle soit élevée, et la base solide. Ah! ce n'est pas toujours amusant et on est tout seul, mais on se console en crachant d'en haut. »
(*Corresp.* II, III.)

Flaubert ne changea jamais d'idée sur ce point. Il voulait que l'artiste ne dépendit que de lui-même, que l'œuvre ne dût au public rien de sa valeur. Se consacrer exclusivement à l'art, mépriser la gloire et les suffrages de la foule, telles sont les conditions que doit, selon lui, réaliser l'artiste pour être absolument indépendant. Une troisième condition est nécessaire, et elle tient d'ailleurs étroitement aux précédentes : l'œuvre d'art doit avoir en elle-même et par elle-même une valeur absolue; par conséquent, elle doit rigoureusement s'interdire toute question politique, religieuse, sociale ou morale; elle doit rigoureusement se tenir à l'écart de la mode et de l'actualité; elle doit, en un mot, éviter de se mêler aux querelles des hommes, ne jamais se transformer en tribune ou en arme de combat : elle doit ne rien prouver, sinon qu'il existe une beauté dans les choses, et un talent de l'en dégager.

Pour bien se rendre compte de l'originalité de ces idées de

Flaubert, il importe de rappeler que la littérature, aux environs de 1855, semblait suivre, depuis une quinzaine d'années environ, des directions tout opposées. Une forte réaction, dès 1840, s'était dessinée contre le romantisme, la souveraineté de la passion, l'étalage des sentiments désespérés ou morbides. On avait trouvé les artistes trop immoraux, pas assez préoccupés du retentissement de leurs œuvres, et des graves conséquences qu'elles pouvaient avoir sur la morale de la société. Telle fut du moins la signification de l'*Ecole du bon sens*. Suppression du lyrisme et des écarts d'imagination, peinture de l'amour pur et chaste et des sentiments de famille, étude des milieux bourgeois et non des individus d'exception, respect de la morale courante et des conventions sociales, c'était là le programme que les ennemis du romantisme finissant essayèrent de remplir. Ils furent aidés par le mouvement des esprits qui se produisit à cette époque, et qui préparait de longue main la révolution de 1848. Et lorsque cette révolution eut éclaté, lorsque les livres de Proudhon, de Louis Blanc et des autres chefs socialistes eurent familiarisé de plus en plus le public avec les questions économiques et sociales, il fut admis implicitement que l'art serait une pure inutilité, s'il ne se consacrait pas en partie à l'expression et à la propagande des idées nouvelles; s'il ne rompait pas délibérément avec ce qu'on appelait les outrances ou les égarements du romantisme. Bien loin d'entraver ce mouvement, le second Empire l'accéléra au contraire, par sa méfiance à l'égard de tout ce qui était élan de l'imagination ou liberté de l'esprit, par la faveur qu'il semblait manifester aux écrivains qui étaient les soutiens de l'ordre et les gardiens de la moralité publique. Enfin, à cette époque même, les drames d'Alexandre Dumas fils habituèrent le public à s'éloigner de la beauté purement esthétique, et à considérer comme un inutile amuseur et un prétentieux assembleur de syllabes l'écrivain qui n'a pas réfléchi sur les « grands problèmes », et qui n'a pas, sur l'amour conjugal ou la recherche de la paternité, des développements tout prêts et une solution toute faite.

C'est contre cette littérature militante et utilitaire, sociologique et moralisante, que Flaubert voulut réagir. Cette théorie de l'art pour l'art, qui allait devenir célèbre, il n'eut certes pas à aller bien loin pour en trouver l'expression nette, et même un commencement de réalisation. Le mouvement provoqué par l'école du bon sens s'était fait contre le romantisme, et c'était bien en effet les romantiques qui avaient les premiers proclamé le principe de l'indépendance de l'artiste. Mais cette indépendance de l'artiste, il lui donna dans sa pensée, suivant la juste remarque de M. Descharmes (p. 285), une portée beaucoup plus grande. Pour un

romantique, l'œuvre d'art indépendante était celle qui ne s'astreignait à aucune règle étroite ou mesquine, et qui ne tenait aucun compte des prescriptions arbitraires formulées par les théoriciens sur les trois unités, les personnages tragiques, le style noble, par les grammairiens sur la prosodie, la métrique, — bref sur toutes les conditions extérieures de l'œuvre d'art elle-même. Flaubert, au contraire, quand il répétait que l'art ne doit poursuivre aucun but pratique, « désignait, par cette expression assez vague, toute tentative d'asservissement de l'art à des fins immédiatement et directement profitables à la collectivité » :

« — C'est la manie actuelle, écrit-il ; on rougit de son métier. Faire tout bonnement des vers, écrire un roman, creuser du marbre, oh ! fi donc ! c'était bon autrefois ! »

(*Corresp.* I, 158.)

Ce qu'on exige aujourd'hui, c'est qu'on mette de la morale dans l'art, qu'on en fasse une œuvre de polémique et d'actualité : et toute sa vie Flaubert protesta, en termes véhéments, contre cette profanation de l'idéal artistique.

D'abord, Flaubert n'admet pas que l'artiste doive, à bon escient et de parti pris, poursuivre un but moral. Sans doute, il estime que les grands spectacles élèvent l'âme, et que la contemplation de la beauté artistique ou plastique finit par être, pour les âmes bien faites, une leçon constante de moralité :

« — Je crois, écrivait-il (à propos des marins), qu'il faut attribuer leur moralité au contact du grand ; un homme qui a toujours dans les yeux autant d'étendue que l'œil humain en peut parcourir doit retirer de cette fréquentation une sérénité dédaigneuse. Je crois que c'est en ce sens-là qu'il faut chercher la moralité de l'art. Comme la nature, il sera donc moralisant par son élévation virtuelle, et utile par le sublime... L'idéal est comme le soleil, il pompe à lui toutes les crasses de la terre. »

(*Corresp.* II, 298.)

Mais de ce que la beauté naturelle, et même la beauté artificielle dès qu'elle est réalisée, peut produire un effet moral, il ne faut pas conclure que l'artiste, au moment où il élabore son œuvre, doive avoir la moralité pour idée directrice et pour but. Pourquoi les comédies de Dumas sont-elles aux yeux de Flaubert d'une valeur médiocre, sinon parce que l'on sent que l'auteur a d'abord songé à défendre une idée morale déterminée, au lieu de commencer par songer à l'observation artistique de la réalité ?

« — Notre ami Dumas rêve la gloire de Lacordaire ou plutôt de Ravignan. Empêcher de retrousser les cotillons est devenu

chez lui une idée fixe... La première injustice est pratiquée par la littérature qui n'a souci de l'esthétique, laquelle n'est qu'une justice supérieure. »

(*Corresp.* IV, 81.)

Le but de l'art, c'est le beau avant tout, et l'on n'est pas artiste lorsqu'on mêle au beau, comme Flaubert le reproche à Louise Colet, « un tas de choses étrangères, l'utile, l'agréable, que sais-je? » :

« — On reproche aux gens qui écrivent en bon style de négliger l'idée, le but moral, comme si le but du médecin n'était pas de guérir, le but du peintre de peindre, le but du rossignol de chanter, comme si le but de l'art n'était pas le beau avant tout ! On va, accusant de sensualisme les statuaires qui font des femmes véritables avec des seins qui peuvent porter du lait, et des hanches qui peuvent concevoir, mais s'ils faisaient, au contraire, des draperies bourrées de coton et des figures plates comme des enseignes, on les appellerait « idéalistes », « spiritualistes ». Oh ! oui, c'est vrai, il néglige les formes, dirait-on, mais c'est un penseur ! Et les bourgeois là-dessus de se récrier et de se forcer à admirer ce qui les ennuie. »

(*Corresp.* I, 157.)

Cette préoccupation du but moral à atteindre n'est pas seulement en contradiction avec l'essence même de l'art ; elle ne ferme pas seulement les yeux à la véritable beauté d'une œuvre ; elle arrive à « vulgariser » cette beauté même, à la rabaisser, car, lorsqu'on pense uniquement à l'effet que produira un livre sur les âmes honnêtes et sensibles, on ne songe guère à exiger de l'écrivain un respect scrupuleux et une connaissance profonde de tous les secrets de son art. On se contente d'une forme quelconque, plate, vulgaire, bâtarde, puisqu'on admet implicitement que le fond est tout et que la forme n'est rien. La *Paysanne* de Louise Colet, poème réaliste d'une certaine originalité, n'avait pas eu grand succès. Flaubert croyait en deviner les raisons, et il indiquait à sa correspondante, ironiquement, le moyen de corriger l'ouvrage pour l'accommoder au goût du jour :

« — Envoie-moi demain à n'importe quel journal ta *Paysanne* éreintée, fais-y une fin sentimentale, une nature factice, des paysans vertueux, quelques lieux communs sur la moralité, avec un peu de clair de lune parmi les ruines à l'usage des âmes sensibles, le tout entremêlé d'expressions banales, de comparaisons usées, d'idées bêtes, — et que je sois pendu si on ne l'accepte. »

(*Corresp.* II, 174.)

De même, le grand poème philosophique de Bouilhet, les *Fossiles*, fut critiqué parce qu'il n'avait pas une « fin consolante ». « Voilà ce que c'est, conclut Flaubert, moitié plaisant, moitié indigné. Si ton livre se fût terminé sur un beau développement optimiste, moral et utilitaire, tu aurais eu du succès. Mais comme la conclusion et aussi l'inspiration générale en étaient « amèrement sceptiques », tu as échoué : rien de plus juste. » — Dans son discours de réception à l'Académie française, Alfred de Musset avait dit qu'un « beau trait nous honore encore plus qu'un beau livre » :

« — Idée reçue et généralement admise, protesta Flaubert, *quoique l'un soit plus facile à faire que l'autre*. J'ai pris bien des petits verres, dans ma jeunesse, avec le sieur Louis Fessard, mon maître de natation, lequel a sauvé 40 à 46 personnes d'une mort imminente, et au péril de ses jours. Or, comme il n'y a pas 46 beaux livres dans le monde, depuis qu'on en fait, voilà un drôle qui à lui tout seul enfonce dans l'estime d'un poète tous les poètes. »

(*Corresp.* II, 106.)

Donc, ne pas faire servir l'art à l'expression des idées morales, parce que ce n'est pas là son but; ne pas faire plus de cas de la bonne intention que de l'exécution artistique parfaite, parce que cela tend à ravalier le métier d'écrivain, et à le rendre facile, c'est-à-dire vulgaire, — telle est sur ce point la doctrine littéraire de Flaubert.

Il est encore plus sévère, et s'il se peut plus mordant, contre ceux qui veulent à toute force, dans leurs ouvrages, défendre des idées politiques, exposer des problèmes sociaux, sacrifier à la mode et à l'actualité. Il les blâme, comme il avait blâmé les moralisateurs à outrance, parce qu'ils risquent de faire une confusion entre ce qui n'a rien d'artistique, et ce qui est au contraire l'essence et la définition même de l'art. L'art doit être grave et serein : il ne doit pas se mêler aux agitations humaines. De nos jours, au contraire,

« — ... l'avocasserie se glisse partout, la rage de discourir, de pérorer, de plaider, la muse devient le piédestal de mille convoitises... O pauvre Olympe, ils seraient capables de faire sur ton sommet un plant de pommes de terre! »

(*Corresp.* I, 158.)

Non seulement ces gens-là rabaissent l'art, mais ils oublient son caractère d'éternité. Pour Flaubert, « l'art ne doit servir de chaire à aucune doctrine, sous peine de déchoir ». Pourquoi vouloir consacrer une forme si belle à revêtir des idées quelconques?

pourquoi vouloir donner à des questions passagères un caractère d'éternité? pourquoi vouloir, enfin, se donner l'air de rougir de son métier d'artiste, en montrant à ses concitoyens qu'on est capable, aussi bien que tel homme politique ou tel journaliste connu, de traiter la question des capacités, du suffrage universel, des chemins de fer ou de la liberté douanière? Et Flaubert, reprenant son idée de l'opposition entre le caractère éphémère de la réalité et le caractère éternel de l'art, engage l'artiste à s'occuper de ce qui ne passe pas et non de ce qui passe, de ce qui est universel et non de ce qui est actuel :

« — Ils travaillent à renverser un ministre qui tombera sans eux, quand ils pouvaient, par un seul vers de satire, attacher à son nom une illustration d'opprobre. Ils s'occupent d'un projet de douanes, de lois, de paix et de guerre. Mais que tout cela est petit, que tout cela passe, que tout cela est faux et relatif! »

(*Corresp.*, *ibid.*)

A *quoi bon* d'ailleurs, et l'artiste, malgré tout son talent, espère-t-il se faire entendre et changer le cours des choses? Flaubert, déterministe convaincu, ne saurait croire, pour sa part, à l'action exercée sur les foules par quelques esprits supérieurs. Ces esprits sont une minorité, cela est incontestable. S'étonnera-t-on, s'ils ne sont pas compris de la foule, s'ils sont, bon gré mal gré, entraînés par le mouvement aveugle de la vie, par les décisions, souvent irraisonnées, de la multitude? C'est parce qu'il croit « à l'évolution perpétuelle de l'humanité et à ses formes incessantes », qu'il hait toutes les « formalités dont on la définit, tous les plans que l'on rêve pour elle ». La littérature d'actualité n'est donc pas seulement vulgaire et transitoire, elle est inutile. Ce sont là des « forces perdues », comme Flaubert aurait pu dire, en reprenant le titre du seul ouvrage de son ami Du Camp dont il fit quelque cas.

Mais alors il faut penser, sans doute, que l'œuvre d'art se suffit à elle seule, que la forme artistique possède en elle-même une force suffisante, une « vertu singulière » qui l'impose à notre admiration, — et cela indépendamment du sujet traité, abstraction faite des choses représentées et des idées exprimées? Flaubert n'a pas reculé devant cette conséquence extrême de ses principes, et c'est lui, en définitive, qui a donné à la théorie de l'art pour l'art sa forme précise, nettement dégagée de toute équivoque. Il en a même donné plusieurs expressions, comme il lui arrive de faire souvent pour ses idées les plus chères. La première est dans la correspondance (elle y est même en plus d'un endroit) : c'est

l'expression exacte de sa pensée, sans exagération et sans paradoxe :

« — Pourquoi dis-tu sans cesse que j'aime le clinquant, le chatoyant, le pailleté? Poète de la forme! C'est là le grand mot que les utilitaires jettent aux vrais artistes. Pour moi, tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens. Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement. »

(*Corresp.* I, 157.)

« — Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est *un livre sur rien*, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force intérieure de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre *qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible*, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière... C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets, et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'art pur, qu'il n'y en a aucun, *le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.* »

(*Corresp.* II, 70.)

En lisant ce passage, et quelques autres encore (ceux, entre autres, où il parle de la valeur absolue de la Phrase en elle-même, abstraction faite de ce qu'elle signifie), beaucoup de bons esprits seraient tentés, comme Louise Colet, de crier au fanatisme de la forme, et d'accuser Flaubert d'avoir systématiquement sacrifié la signification et la portée d'une œuvre à sa beauté extérieure, au « clinquant » et au « pailleté ». La condamnation nous semble excessive, et les passages de Flaubert que nous venons de citer paraissent certainement moins paradoxaux, quand on les considère comme l'aboutissement nécessaire et logique, comme l'expression suprême de ses idées sur l'indépendance de l'art et de l'artiste. Si, en effet, l'œuvre d'art ne doit s'asservir à aucune morale, à aucune idée sociale ou politique, il est évident que sa valeur doit venir non de sa portée, mais de sa perfection artistique. Autrement dit, une œuvre dont la signification est des plus profondes peut parfaitement être nulle au point de vue de l'art; inversement, une œuvre dont la forme est parfaite peut fort bien n'avoir aucune valeur morale et aucun intérêt social. Présentée sous cette forme, il nous semble que la pensée de Flaubert n'a rien d'excessif. Elle n'est que la conséquence inévitable des idées esthétiques que nous venons d'exposer.

On ne pourrait peut-être pas en dire autant de ce passage de

la *Première Tentation de Saint Antoine* (1849) publiée en 1908 par M. Louis Bertrand, intitulé *Les Poètes et les Baladins*, dans lequel Flaubert semble avoir voulu faire l'éloge du faux, de l'artificiel, et identifier, comme le titre l'indique, l'artiste accompli avec un charlatan ou un jongleur :

« — Nous avons des couronnes de papier peint, des sabres de bois, du clinquant sur nos habits. Les faux diamants brillent mieux que les vrais; les maillots roses valent les cuisses blanches; les perruques sont aussi longues que les chevelures, aussi odorantes quand on les graisse, aussi gentilles quand on les frise, aussi chatoyantes de reflets métalliques quand le soleil passe au travers... L'orchestre bruit, la baraque en tremble, des miasmes passent, des couleurs tournent, l'idée se bombe, la foule se presse, et palpitants, l'œil au but, absorbés dans notre ouvrage, nous accomplissons la singulière fantaisie, qui fera rire de pitié ou crier de terreur. »

(*Première Tentation*, 256.)

Ceci n'est évidemment que l'expression extrême de la théorie de Flaubert; comme toutes les expressions extrêmes, elle fausse la pensée et la dépasse. C'est la boutade de jeunesse, volontairement tapageuse et folle, destinée à épouvanter « le bourgeois ». Mais nous croyons avoir démontré qu'il y avait autre chose que des boutades dans les idées de Flaubert sur l'indépendance de l'art.

b) L'IMPASSIBILITÉ

Ce détachement absolu que Flaubert recommandait paraissait bien devoir conduire à la littérature personnelle. Car il faut, en définitive, une matière à une œuvre d'art; en s'étudiant lui-même, et en faisant de sa personne l'objet de ses créations, l'artiste ne reste-t-il pas complètement indépendant? Et Flaubert n'avait-il pas d'ailleurs, pour s'engager dans cette voie, l'exemple des grands écrivains romantiques?

Ce n'est pas qu'il n'eût tout d'abord subi profondément leur influence. On ne rêvait que passions violentes, désespoir et mal du siècle parmi la « jeunesse des écoles » de son temps, et lui-même nous a raconté, dans une page de sa Préface aux *Dernières Chansons* de Bouilhet, à quels excès bizarres l'imitation des romantiques avait poussé quelques-uns de ses camarades. Nous ne croyons pas, pour notre part, que Flaubert ait jamais été un pur romantique, et nous développerons plus loin (Ch. V) les raisons pour lesquelles nous ne pouvons admettre l'existence des

deux hommes que l'on a cru découvrir, et qu'il croyait lui-même découvrir en lui, l'un romantique et l'autre réaliste, le premier tirant en quelque sorte le second par la manche, lorsqu'il menaçait de trop s'enfoncer dans l'étude minutieuse de la réalité. Il est incontestable, toutefois, qu'une très vive sympathie pour le romantisme subsista toujours dans l'esprit de Flaubert. Les passages où il déclare son antipathie pour la réalité qui « lui pue au nez étrangement », son goût passionné pour les « grands vols d'aigles » et les « guculades lyriques » suffisent à le prouver. Mais on n'est pas nécessairement un romantique, parce qu'on aime les romantiques, et parce qu'on a lu avec ivresse Byron et Chateaubriand au lycée. En réalité, le romantisme de *Salammô* ou de la *Tentation* n'est pas du tout le romantisme des *Orientales* ou des *Misérables*. Il y a, dans les romans dits « imaginatifs » de Flaubert, une sûreté d'informations, un goût du fait vrai, du détail de mœurs, de la vérité historique, un esprit presque scientifique en un mot qui les différencient profondément des œuvres romantiques, de sorte qu'on peut affirmer sans crainte d'erreur que jamais un romantique ne les eût conçus et écrits de cette façon. On oublie, ensuite, que dans aucun de ses romans Flaubert ne s'est pris lui-même pour sujet d'information. Il y a bien, il est vrai, quelques œuvres de jeunesse, étudiées par M. W. K. Fisher; il y a bien les *Mémoires d'un fou*, dont M. Descharmes s'est très légitimement servi dans l'étude qu'il a faite du caractère et des idées de Flaubert pendant sa jeunesse. Mais on ne peut faire vraiment état de ces ouvrages d'écolier, et, quant à la *Tentation de Saint Antoine*, s'il est vrai que la première rédaction (1849) en est toute romantique, et que Flaubert semble avoir voulu représenter dans le personnage de saint Antoine les doutes métaphysiques qui le hantaient lui-même à cette époque, M. Fisher et M. Bertrand ont définitivement montré que, dans le dernier texte de *Saint Antoine*, celui de 1874, Flaubert avait complètement renoncé à se peindre lui-même, qu'il avait été bien plutôt attiré par ce que pouvait avoir de coloré et d'attrayant le tableau de la civilisation chrétienne et des idées religieuses sous le Bas-Empire, cette époque de passions décadentes et de syncrétisme audacieux. Nous pouvons donc conclure que, si Flaubert a commencé par être romantique, dès l'époque de *Madame Bovary*, il ne l'a plus été, et c'est précisément sur la question de l'Impassibilité, jugée par Flaubert une des conditions essentielles de l'œuvre d'art, que s'est déclaré le dissentiment et que s'est faite la rupture.

Il n'est pas douteux, comme on l'a très justement fait remarquer, que le mouvement de réaction contre le romantisme était déjà commencé à l'époque des premières lettres de Flaubert à

Louise Colet (1846-1847). « Aux environs de 1850, dit M. Descharmes (p. 293), le mouvement de réaction contre l'individualisme poétique si fréquemment employé comme thème d'inspiration était très fortement accusé », et « Flaubert n'innovait rien quand il s'efforçait, contre des habitudes faciles et dangereuses, de restituer à l'art sa vérité et sa dignité en faisant le procès du lyrisme sentimental. Il y mettait seulement, parfois, un peu plus de violence que les autres; mais ses arguments demeuraient identiques. » Et là-dessus M. Descharmes cite une phrase de Théophile Gautier, une de Baudelaire, et même un article du critique Chaudesaigues dans *l'Artiste*. A dire vrai, il ne nous paraît pas que Flaubert, dans ses idées sur l'impassibilité artistique, doive grand'chose ni à ses souvenirs immédiats, ni à ses contemporains. Il vit à Croisset de 1846 à 1849, puis en Orient de 1849 à 1851, complètement à l'écart du mouvement littéraire; même pendant la période de préparation de *Madame Bovary*, de 1851 à 1856, il ne se mêle guère directement à la vie parisienne, se bornant à un court voyage de temps à autre. Il y a donc bien des chances pour qu'il ait conçu lui-même, sans le conseil et sans l'exemple de personne, cette idée qu'il devait dans la suite développer si souvent. Ne connaît-on pas d'ailleurs en détail l'affaire de la première *Tentation de Saint Antoine*? Si Flaubert supprima l'ouvrage, en 1849, c'est sans doute sur l'avis conforme de Bouilhet et de Du Camp. Mais c'est aussi parce qu'il y avait reconnu, après coup, trop de « lyrisme », trop de « sentiments personnels ». — « C'est une œuvre manquée disait-il plus tard (1852). J'ai été moi-même dans *Saint Antoine* le saint Antoine et je l'ai oublié. » Ne fallait-il pas que sa théorie artistique fût dès lors bien affirmée, qu'il fût complètement convaincu de sa vérité, pour condamner d'un seul coup une œuvre qu'il avait faite avec délices, où il s'était trouvé, comme il le dit lui-même, « bien dans sa nature », où il n'avait eu qu'à « aller », où il avait éprouvé des « éperduments de style » comme il désespérait d'en retrouver jamais? — Enfin, certains passages de la correspondance avec Louise Colet, dès 1846, prouvent bien que Flaubert était déjà, à cette époque, complètement dégagé de la sentimentalité et du lyrisme romantique. Comment expliquer, en effet, dans l'hypothèse contraire, des phrases telles que celle-ci :

(3 sept. 46) « — Oh! va, aime plutôt l'art que moi. Cette affection-là ne te manquera jamais, ni la maladie ni la mort ne l'atteindront. Adore l'idée, elle seule est vraie, parce qu'elle seule est éternelle. »

(18 sept. 46) « — Et ils s'animent pour toutes ces misères, ils crient contre tous les filous, ils s'enthousiasment à toutes les

bonnes actions communes, ils s'apitoient sur chaque innocent qu'on tue, sur chaque chien qu'on écrase, comme s'ils étaient venus pour cela au monde. Il est plus beau, ce me semble, d'aller à plusieurs siècles de distance faire battre le cœur des générations et l'emplir de joies pures. »

(*Corresp.* I, 14; I, 159.)

Ces citations, — et ce ne sont pas les seules qu'on pourrait faire, — semblent prouver nettement que la doctrine de Flaubert sur l'impassibilité était, dès 1846, à peu près fixée.

Nous ne nous attarderons pas à énumérer ici toutes les circonstances dans lesquelles Flaubert eut l'occasion de développer ce principe de l'impassibilité nécessaire à toute œuvre d'art. Nous voudrions seulement indiquer les principales raisons pour lesquelles il estimait qu'un artiste ne doit pas se mettre lui-même dans son ouvrage.

Nous retrouvons ici, d'abord, l'influence de cet orgueil et de cette haine profonde de la vulgarité humaine, qui prenaient chez lui, très aisément, la forme d'un mépris complet pour tout ce qui n'était pas artiste. Si donc le poète ne doit pas chanter ses passions, s'il ne doit pas mettre la foule dans la confidence de ses sentiments les plus intimes, c'est sans doute en vertu de ce principe que la foule ne peut pas le comprendre, étant d'une essence probablement inférieure, et, dans tous les cas, complètement différente. Mais c'est surtout parce qu'il y a une espèce de profanation dans le fait que l'artiste, supérieur à la moyenne de l'humanité, consent toutefois à se donner en spectacle à cette humanité, à l'amuser de ses souffrances, à l'intéresser à ses douleurs. Flaubert eût certainement signé les paroles hautaines de Leconte de Lisle dans la pièce des *Montreurs* :

Je n'exposerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées.

Et sans doute on pourra, encore ici, crier à l'orgueil, à l'égoïsme, à la suffisance et même à la « pose ». Mais pourquoi ce qui n'est chez les petits esprits que vaine affectation et singularité puérile ne serait-il pas, chez les vrais artistes, attitude raisonnée et sincère conviction? Flaubert « ne se livre pas, dit M. Faguet; il n'ouvre pas sa porte à tout venant; « *Noli me tangere* », et par conséquent n'allons pas au devant du contact. Il est impersonnel parce qu'il est distant. La littérature personnelle lui paraît une des formes de la prostitution. »

L'imagination de Flaubert, et surtout cette habitude qu'il avait

prise de bonne heure de vivre dans le domaine de l'imagination plutôt que dans la réalité, cette imagination a encore contribué à lui faire mépriser et proscrire la « réalité sentimentale » nécessairement vulgaire. Si l'artiste n'échappe que par l'imagination à la vulgarité de son milieu, n'est-il pas à craindre qu'il retombe dans cette même vulgarité en voulant toujours représenter les sentiments et les passions de tous les hommes, en spéculant sur la sensibilité du public, sur sa facilité à s'émouvoir, pour arracher par surprise un succès qu'il ne devait acquérir que par son mérite artistique? Aussi Flaubert, tout en admirant certains grands lyriques, est-il persuadé qu'on arrive bien mieux à la grandeur et à la beauté, quand on ne se prend pas soi-même comme sujet de ses œuvres :

« — Tu prendras en pitié l'usage de se chanter soi-même. Cela réussit une fois dans un cri, mais quelque lyrisme qu'ait Byron, par exemple, comme Shakspeare l'écrase à côté avec son impersonnalité surhumaine! Est-ce qu'on sait seulement s'il était triste ou gai? L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu. Moins je m'en fais une idée et plus il me semble grand; je ne peux rien me figurer sur la personne d'Homère, de Rabelais, et, quand je pense à Michel-Ange, je vois, de dos seulement, un vieillard de stature colossale sculptant, la nuit, aux flambeaux. »

(Corresp. II, 76.)

« — J'aime ma petite nièce comme si c'était ma fille, et je m'en occupe assez activement pour prouver que ce ne sont pas des phrases. Mais que je sois écorché vif plutôt que *d'exploiter cela* (c'est Flaubert qui souligne) en style. »

(Corresp. II, 395.)

Et voici enfin une citation entre beaucoup d'autres, qui montre bien que Flaubert demande à l'artiste *d'imaginer* ce qu'il *représente*, au lieu de *traduire* ce qu'il *sente* :

« — Il faut faire s'aimer les arbres et tressaillir les granits. On peut mettre un immense amour dans l'histoire d'un brin d'herbe. La fable des *Deux Pigeons* m'a toujours plus ému que tout Lamartine, et ce n'est pas le sujet; mais si La Fontaine avait d'abord *dépensé sa faculté aimante* dans l'expression de ses sentiments personnels, *lui en serait-il resté suffisamment* pour peindre l'amitié de deux oiseaux? Prenons garde de dépenser en petite monnaie nos pièces d'or. »

(Corresp., *ibid.*)

« Ne pas dépenser sa faculté aimante, » ne pas « exploiter cela » en style, voilà les deux préceptes essentiels. Il faut, au contraire, que l'œuvre soit entièrement imaginée, entièrement inventée pour qu'elle soit forte et vraie. Nous avons déjà expliqué par quelle disposition assez singulière de son esprit Flaubert n'avait jamais si bien parlé de l'Orient que lorsqu'il était assis à son cabinet de Croisset, ni tant rêvé d'un roman réaliste que lorsqu'il était en train d'écrire *Salammbo* ou la *Tentation*. N'y a-t-il pas d'ailleurs corrélation étroite, entre les confidences qu'il nous fait sur son propre caractère, quand il nous dit :

« — Je suis né avec un tas de vices qui n'ont jamais mis le nez à la fenêtre. J'aime le vin et je ne bois pas. Je suis joueur et je n'ai jamais touché une carte. La débauche me plaît et je vis comme un moine. Je suis mystique au fond et je ne crois à rien. »
(*Corresp.* II, 101.)

et le célèbre précepte d'esthétique qu'il donne dans une lettre à sa mère du 15 décembre 1850 :

« — Quand on veut, petit ou grand, se mêler des œuvres du bon Dieu, il faut commencer, rien que sous le rapport de l'hygiène, par se mettre dans une position à n'en être pas la dupe. Tu peindras le vin, l'amour, les femmes, la gloire, à condition que tu ne seras, mon bonhomme, ni ivrogne, ni amant, ni mari, ni tourlourou. *Mêlé à la vie, on la voit mal*, on en souffre et on en jouit trop. »
(*Corresp.* II, 19.)

Ceci nous amène à indiquer une troisième raison pour laquelle Flaubert recommande aux artistes d'être impersonnels et impassibles. « *Mêlé à la vie, dit-il, on la voit mal.* » C'est qu'en effet le travail artistique exige un effort soutenu, un esclavage de tous les instants, une sérénité d'âme complète, une liberté d'esprit absolue. Comment veut-on être bien disposé pour écrire, quand on est encore tout frémissant de l'orage de la passion, et tout endolori des blessures qu'elle nous a faites? C'est ainsi que Flaubert faisant la critique, et une critique des plus sévères, de *Graziella* (*Corresp.* II, 92-99), fait observer que ce sujet « eût exigé une indépendance de personnalité que Lamartine n'a pas, ce coup d'œil de la vie, cette vue du vrai qui est le seul moyen d'arriver à de grands effets d'émotion. A propos d'émotion, ajoute-t-il, un dernier mot : Avant la pièce de vers finale il a le soin de nous dire qu'il l'a écrite « tout d'une seule haleine » et « en pleurant ». Quel joli procédé poétique ! » Qu'arrive-t-il, en effet, lorsqu'on se met à écrire dans cet état d'agitation et de fièvre passionnée? On peut, sans doute, lorsqu'on a le génie d'un Byron, d'un Lamartine ou d'un Musset,

trouver de temps en temps un beau mouvement lyrique, une belle envolée, de « beaux cris ». Mais une œuvre ainsi faite, une œuvre qui n'a pas été suffisamment mûrie, n'aura ni la signification psychologique, ni la valeur artistique de l'œuvre librement conçue et minutieusement exécutée. On fera alors du vulgaire et du banal, on comptera sur la sensibilité, sur les « bons sentiments » du lecteur, pour assurer le succès de l'ouvrage ; on se laissera aller, en un mot, à faire de « l'art facile », deux mots qui pour Flaubert hurlent de se trouver côte à côte :

« — Sont de la même farine, proclamait-il, tous ceux qui vous parlent de leurs amours envolées, de la tombe de leur mère, de leur père, de leurs souvenirs bénis, baisent des médailles, pleurent à la lune, délirent de tendresse en voyant des enfants, se pâment au théâtre, prennent un air pensif devant l'Océan. Farceurs ! Farceurs ! et triples saltimbanques, qui font le saut du tremplin sur leur propre cœur pour atteindre à quelque chose. »
(*Corresp.* II, 83.)

Voici enfin la raison la plus importante qui doive justifier le principe de l'impassibilité. Celles que nous venons d'exposer, en effet, s'expliquent surtout par le tempérament de Flaubert, et par la conception en quelque sorte à priori, peut-être même un peu sentimentale, qu'il se faisait de l'objet de l'art et de la dignité de l'artiste. En ce sens, il avait bien raison de dire à G. Sand :

« — Car, vous avez beau me prêcher, je ne puis pas avoir un autre tempérament que le mien, ni une autre esthétique que celle qui en est la conséquence. »
(*Corresp.* IV, 230.)

Mais ces raisons-là n'étaient pas les seules, il y en avait une autre, plus particulière, plus réfléchie, tenant plus étroitement à l'idée qu'il se faisait de l'art réaliste. « L'impassibilité, dit M. Faguet (p. 38), est une condition du réalisme. » Il ne faut pas « lâcher la bride à nos sentiments » si nous voulons peindre ceux des autres. Sans doute, nos sentiments sont bien ceux que nous connaissons en général le mieux. Mais, par cela seul que nous les connaissons bien, nous sommes absolument incapables d'y démêler ce qui nous est particulier, et ce qui au contraire appartient à tous les hommes. Or, pas plus que la science, l'art ne peut exister s'il n'a pour objet l'universel. Et on ne peut s'élever à la représentation du général et de l'universel en partant de ses sentiments intimes et individuels. De même que le savant doit étudier une substance chimique en elle-même sans se demander si elle flatte plus ou moins son goût ou son odorat, de même nous n'aurons chance de bien étudier un sentiment qu'à la condi-

tion ou bien de ne pas l'éprouver nous-mêmes, ou du moins de ne pas laisser voir que nous l'avons éprouvé. La méthode vraiment « expérimentale » recommandée par Flaubert se résume ainsi : *Ne pas sentir* une chose, parce que ce sentiment *actuel* risquerait de fausser notre vue et d'égarer nos conclusions; avoir cependant « la faculté de *se la faire sentir* », c'est-à-dire instituer en soi-même une expérience psychologique, mais une expérience raisonnée et réfléchie, dont nous pourrions tirer tous les enseignements utiles, et qui différerait autant de l'expérience réelle et raisonnée que le courant électrique produit par une pile dans un cabinet de physique diffère de celui qui passe dans l'air par les temps d'orage : ce dernier n'est qu'un accident violent, brutal, inutilisable; le premier est une force artificielle sans doute, mais qui peut être produite, dirigée et étudiée par l'esprit humain, — grâce à laquelle d'ailleurs l'esprit humain réussira à mieux connaître la force naturelle dont elle est l'image.

Quel sera maintenant le résultat auquel nous serons conduits par cette méthode? Dégagés de nos sentiments personnels et n'observant qu'avec la seule préoccupation de bien rendre, nous en arriverons à ce qui est vraiment le but suprême de l'art réaliste : nous aurons créé des *types* et non des individus. C'est ce que laisse entendre Flaubert dans ce passage si souvent cité d'une lettre à George Sand, un de ceux qui montrent le mieux, par la netteté de l'idée et la clarté de l'expression, combien il avait pleinement conscience des principes généraux de son esthétique :

« — L'art n'est pas fait pour peindre les exceptions, et puis j'éprouve une répulsion invincible à mettre sur le papier quelque chose de mon cœur. Je trouve même qu'un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit. Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion? Voilà pourquoi j'ai pas mal de choses qui m'étouffent, que je voudrais cracher et que je ravale. A quoi bon le dire, en effet? Le premier venu est plus intéressant que M. Gustave Flaubert, parce qu'il est plus général et par conséquent plus typique. »

(*Corresp.* III, 306.)

Allant jusqu'au bout de sa doctrine, il réfutait déjà victorieusement l'objection si souvent faite à l'art impassible. Si l'auteur ne se met pas dans son œuvre, s'il refuse d'en tirer pour nous un enseignement, s'il ne veut pas nous dire où est le vrai, et où doivent aller nos sympathies, n'est-il pas à craindre que l'œuvre ne perde de sa valeur, de sa moralité, de sa signification profonde? Flaubert répondait ce qu'ont toujours répondu les grands réalistes : le vrai possède en lui-même et par lui-même une valeur

morale. Point n'est besoin, pour cela, que l'écrivain fasse profession de « haine », ou de pitié, ou de colère. « Quant à de la sympathie, disait Flaubert (*Corresp.* III, 367), c'est différent, on n'en a jamais assez. » Par sympathie, il entendait cet intérêt profond et raisonné que l'artiste doit prendre à tous ses personnages, bons ou mauvais, indistinctement. Il ne doit pas faire de phrases, il ne doit pas déclamer, il ne doit pas maudire les uns et exalter les autres ; mais il doit représenter, non pas avec la même indifférence, mais avec le même intérêt et comme avec le même amour, la haute vertu du docteur Larivière ou la suffisance d'Homais, le mysticisme de saint Antoine ou la férocité d'Hamilcar, l'apathie de Frédéric Moreau ou l'« arrivisme » de son ami Deslauriers. Voilà quelle doit être la morale d'une œuvre réaliste. Il faut faire vivre des personnages, et non déclamer des dissertations ; il faut représenter le vrai tout entier ; malheur à celui qui ne comprendra pas la réelle grandeur et le puissant intérêt moral qui s'attachent à cette peinture fidèle, complète, sans rien d'exagéré, sans rien de voilé :

« — Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile ou que le livre est faux au point de vue de l'exactitude. Car du moment qu'une chose est vraie, elle est bonne. »

(*Corresp.* IV, 730.)

Telles sont les principales idées de Flaubert sur l'impassibilité artistique. Plus peut-être que sa théorie de l'indépendance de l'art, celle-ci tient profondément à son tempérament, à son caractère, à sa conception de l'art et de la vie. Il nous reste à montrer, en une conclusion rapide, combien l'esthétique générale de Flaubert, avec ses deux grands principes de l'indépendance et de l'impersonnalité, se rapproche de la science par son désintéressement, par sa méthode, par l'universalité et la certitude de ses résultats.

c) LES CARACTÈRES COMMUNS A L'ART ET A LA SCIENCE

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler l'admiration profonde que Flaubert avait pour la science de son temps. Si la constatation des progrès immenses accomplis par les savants du XIX^e siècle n'arrivait pas à lui faire abandonner sa philosophie pessimiste et désenchantée, il n'en était pas moins persuadé que les méthodes scientifiques, utilisées et mises en pratique dans la vie de chaque jour, seraient de nature à éviter aux individus et surtout aux sociétés bien des fautes et bien des malheurs. C'est le

sens des lettres adressées à George Sand après la guerre et la Commune, et dans lesquelles Flaubert assure que tout cela ne serait pas arrivé, « si on avait été plus savant », c'est-à-dire si on ne s'était pas payé de mots, si on ne s'était pas laissé mener par le sentimentalisme politique, les idées creuses et les utopies. C'est également ce qui explique son rêve scientifique de cette époque, qui rappelle de si près celui de Renan dans ses *Dialogues philosophiques* : l'humanité gouvernée despotiquement, pour son plus grand bien, par un petit groupe de savants dont les arrêts seraient sans appel, et qui auraient d'ailleurs à leur disposition de tels moyens de contrainte et de répression que nul ne saurait leur résister. Que ces idées sur la science aient eu leur répercussion sur les théories esthétiques de Flaubert, nous ne nous en étonnerons pas, surtout si nous songeons à son hérédité, aux travaux scientifiques auxquels lui-même s'est livré parfois, à l'occasion de ses romans. Sans aller aussi loin que M. Dumesnil, qui voit en Flaubert un vrai savant, et qui en ferait, ou peu s'en faut, un maître de la science médicale, il est toutefois légitime de constater que Flaubert semble avoir été préoccupé, dans l'élaboration de ses théories artistiques, par l'idée d'une certaine analogie entre les procédés de l'art et ceux de la science.

N'est-ce pas, d'abord, le portrait idéal du savant aussi bien que de l'artiste que nous tracions tout à l'heure en citant les passages où Flaubert recommande à l'écrivain d'être indépendant, désintéressé, impersonnel, détaché de tout préjugé, où il exige, en un mot, la « soumission à l'objet », comme disait Claude Bernard; la plus complète et la plus absolue? Tout autant que l'art, la science ignore la morale; comme l'art, elle n'a rien à gagner et tout à perdre à se mettre au service d'une doctrine religieuse, politique ou sociale. Tout autant que l'artiste, le savant doit renoncer à nous parler de lui, à nous exposer ses opinions et ses préférences personnelles; comme l'artiste, le savant doit mépriser la gloire, le succès, l'opinion de ses contemporains incompetents, et s'il est vrai que l'écrivain préfère « crever comme un chien » plutôt que de précipiter et de brusquer « sa phrase qui n'est pas faite », le savant, lui aussi, s'abstient de conclure, tant que ses expériences n'ont pas réussi, tant que la nature n'a pas clairement répondu à la question qu'il lui posait.

Quelle sera maintenant la méthode que suivra l'artiste pour rendre intéressantes et vivantes ses créations? Elle paraît définie, pour Flaubert, par l'idée d'un rapport étroit entre l'individu et son milieu; elle repose, en d'autres termes, sur une conception déterministe de l'œuvre, conception qui présente la plus grande analogie avec les principes directeurs de toute méthode scienti-

fique et expérimentale. Il ne s'agit pas ici d'établir une analogie absolue entre des choses au fond diverses, et on sait dans quelles méprises s'est égaré Zola, en voulant faire et en croyant avoir fait du « roman expérimental ». Il n'en est pas moins vrai que pour Flaubert un personnage de roman risque fort d'être vague et inconsistant, s'il ne nous apparaît pas comme défini et précisé par son milieu historique et social. C'est là, d'ailleurs, ce qui explique l'importance considérable accordée par Flaubert à la « documentation » dans la préparation de ses ouvrages. Etudier à fond tout ce qu'on sait de Carthage n'est pas inutile, avant de se faire une idée exacte de ce que pouvait être l'âme d'une Salammbô ou d'un Hamilcar. Connaître jusque dans ses détails, à l'aide des journaux et des souvenirs des témoins oculaires l'histoire de la Révolution de 1848 est indispensable pour comprendre et faire comprendre ce qui pouvait se passer, à pareille époque, dans l'âme d'un Frédéric Moreau. Que Flaubert lui-même ait exagéré cette méthode, qu'il ait pris trop de notes, qu'il ne les ait pas parfois suffisamment digérées ou adroitement utilisées, c'est ce qui nous paraît incontestable. Mais le principe même de la méthode était scientifique, et Flaubert a su faire dans ses romans, comme nous le verrons, de la façon la plus précise, sans déclarations dogmatiques et sans tapage, « l'histoire naturelle des esprits ».

Mais ce sont surtout les résultats auxquels semble devoir arriver le romancier par l'application de cette méthode qui présentent bien des caractères communs avec les résultats de l'investigation scientifique. C'est ici que nous saisissons la conséquence la plus importante peut-être de la théorie de l'impersonnalité et de l'impassibilité. Si l'écrivain ne se prend pas lui-même comme sujet, s'il s'efforce de créer des personnages d'une valeur objective, s'il ne paraît pas plus dans son œuvre, suivant l'expression de Flaubert, que Dieu dans la création, qui ne voit que l'œuvre d'art possédera par cela même le caractère de généralité et d'universalité de l'œuvre scientifique ! Souvenons-nous, en effet, de la véritable raison qu'invoquait Flaubert pour s'interdire de parler de lui : « Le premier venu est plus intéressant que M. Gustave Flaubert, parce qu'il est plus général et par conséquent plus typique. » Ce ne sont donc pas des individus que l'on doit reproduire, ce sont des types, en essayant d'ailleurs de leur communiquer un peu de cette vie et de cette précision qui caractérisent d'ordinaire les individus. En d'autres termes, le personnage imaginé par l'artiste est à la fois individuel et typique, particulier et symbolique. Si M. Homais est non seulement une individualité bien marquée, mais encore le type et le symbole de tous ceux qu'un peu de science a égarés ; si Emma Bovary est non seule-

ment une femme romanesque comme nous pouvons en connaître cent, mais encore le type et le symbole de toutes celles qui ont désiré une condition et une existence supérieure à la leur, c'est que Flaubert a vu dans l'art du romancier autre chose qu'une certaine adresse à reproduire les détails particuliers de la vie de chaque jour ; c'est qu'il a conçu autant que possible ses personnages sous le caractère de l'éternité ; c'est qu'enfin il a cru, suivant la profonde parole d'un philosophe, qu'il n'y avait d'art, comme de science, que de l'universel.

*
* * *

Est-ce à dire, toutefois, qu'il y ait eu aux yeux de Flaubert, entre l'artiste et le savant, analogie complète, et qu'il n'ait pas établi dans son esprit, plus ou moins explicitement, une séparation entre la science et l'art ? En d'autres termes, Flaubert se considérait-il comme un véritable savant, et jugeait-il ses œuvres comme des œuvres de science ? Cette assimilation absolue serait assurément bien étrange ; bien que Flaubert, à dire le vrai, ne se soit jamais à notre connaissance expressément posé cette question, il semble que l'examen de ses œuvres et de ses théories que nous connaissons déjà puisse nous permettre d'y répondre. — Remarquons d'abord que l'œuvre scientifique est le plus souvent illimitée en quelque sorte et, de par sa nature même, inachevée. Des raisonnements successifs, des expériences particulières très nombreuses et sans cesse renouvelées sont indispensables au savant pour arriver à des conclusions qui ne sont jamais définitives, mais qui sont au contraire nécessairement incomplètes et fragmentaires. L'œuvre scientifique se poursuit chaque jour, chaque savant la reprend au point où son prédécesseur l'a laissée, et l'humanité est ainsi, suivant l'expression de Pascal, comme un seul homme qui apprend continuellement. Il s'ensuit qu'une composition parfaite, groupant un petit nombre de faits dans un ordre harmonieux, ne saurait être considérée comme l'idéal d'une œuvre scientifique. *Contribution à l'étude*, de telle matière, de telle loi, etc..., ce titre, souvent employé par les savants et les philologues allemands, pourrait être celui de presque tous les livres de science. L'artiste littéraire, au contraire, doit s'attacher à produire cette impression de bel ordre et d'harmonie, — et nous savons que Flaubert s'y attachait plus que tout autre. L'œuvre littéraire, en effet, n'est pas une contribution à une étude déjà commencée et qui sera continuée par d'autres : elle est par elle-même et à elle seule un absolu ; elle doit donc avoir une composition à la fois artistique et logique ; elle doit donner, dans son ensemble, l'impression d'une réelle et vivante unité. —

En second lieu, la vérité scientifique, pour se faire jour et être comprise, n'a pas nécessairement besoin de se présenter sous une forme artistiquement belle. La clarté est la seule qualité indispensable du style d'un savant; la couleur et le mouvement sont inutiles ici, peut-être même est-il préférable de s'en garder. Or, Flaubert pensait — et tous ceux qui ont quelque sens de la beauté littéraire le pensent avec lui — que dans un ouvrage littéraire la beauté du style était au moins aussi importante que la vérité du fait. Il méprisait, nous l'avons vu, les philosophes qui écrivaient mal, ou plutôt qui ne se préoccupaient pas d'écrire. La beauté littéraire lui paraissait, à juste titre, essentiellement constituée par la beauté de l'expression. — Enfin, et c'est ici que la démarcation s'accuse surtout, le savant, travaillant sur la matière, avec des méthodes sûres, peut arriver à la certitude; il peut, tout au moins, arriver à délimiter d'une façon certaine où finit la vérité, où commence l'erreur et le doute. L'artiste littéraire, lui, ne peut guère atteindre que des approximations, soit qu'il veuille étudier l'âme humaine, soit qu'il veuille représenter la nature dans sa variété et la vie dans son mouvement. Il est obligé de faire appel, pour être compris, non seulement à la raison, mais encore à l'imagination, à la sensibilité, à l'esprit de finesse. Mais aussi il réussit à nous faire voir ou sentir dans les âmes et dans les choses, des aspects nouveaux et inattendus, des nuances délicates; moins que le savant il connaît des vérités évidentes, plus que lui il sait faire entrevoir ou deviner des réalités subtiles ou cachées. « J'ai à peindre, disait un jour Flaubert tandis qu'il écrivait *Madame Bovary*, deux médiocrités dans le même milieu et qu'il faut différencier pourtant. Si c'est réussi, ce sera je crois très fort, car c'est peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés. » On voit que Flaubert, tout en faisant le plus grand cas des méthodes scientifiques, ne pensait pas cependant que ces méthodes fussent les seules dont un artiste littéraire dût se servir; il comprenait que l'artiste, après avoir essayé d'acquérir les mêmes qualités morales que le savant, après avoir même appliqué dans la préparation de ses ouvrages les mêmes méthodes d'observation patiente et précise, devait faire preuve, dans l'exécution de son œuvre, de qualités différentes, vraiment spécifiques, et que le savant n'est pas tenu de posséder à un aussi haut degré : vigueur de la composition, perfection de la forme, finesse de l'analyse.

*
* * *

Il nous paraît inutile, en terminant, de juger et d'apprécier cette doctrine, que nous nous bornons à exposer, et dont nous

n'avons pas d'ailleurs encore terminé l'examen, puisqu'il nous reste à la suivre dans ses applications critiques et pratiques. Mais ce que nous pouvons dès à présent faire observer, c'est le rapport très étroit de ces idées sur l'art avec la philosophie et le tempérament de Flaubert. C'est la philosophie de Flaubert qui a déterminé les principales règles de son esthétique, c'est son tempérament qui en a déterminé le caractère général. Parce qu'il était déterministe, habitué à saisir partout des lois, aussi bien dans le monde moral et intellectuel que dans le monde physique, il a conçu cet idéal commun de l'art et de la science, que nous venons de définir; parce qu'il était pessimiste, et persuadé que la majorité des hommes sont grossiers et inintelligents, il a voulu que l'artiste se détachât le plus possible de son milieu, de la vie et de lui-même. Et parce que son caractère était fier et hautain, parce qu'il avait la conscience très nette que l'artiste est supérieur aux autres hommes, ou du moins profondément différent d'eux, il a eu cette conviction, souvent exprimée par lui, et que l'on sent d'ailleurs toujours présente quand il énonce ses principes, que l'art est chose rare et de difficile réalisation, qu'il n'est pas à la portée de la foule, qu'il est bien plutôt une espèce d'initiation mystérieuse, réservée à quelques esprits privilégiés et à quelques âmes d'élite. Conviction commune, il est vrai, à tous les adeptes de l'art pour l'art, et à la plupart des Parnassiens. Est-il besoin de faire observer que le reproche d'orgueil et de « pose » ne saurait, en aucune façon, être adressé à Flaubert? Il était modeste au fond, et sévère pour lui-même; ses violences contre ceux qui n'étaient pas artistes étaient inspirées et excusées par une sincérité profonde, et par la logique courageuse avec laquelle il s'imposait l'attitude que ses doctrines exigeaient. Enfin, s'il est peut-être permis de discuter sur les avantages et les inconvénients réciproques de la doctrine de l'art pour l'art et de celle de la « soumission au public », on ne peut nier que la première ne possède en elle-même une grandeur et un ressort moral qui en font vraiment l'apanage des grands artistes. Il est plus fréquent et plus dangereux de tomber dans la bassesse et la vulgarité en professant une doctrine moins intransigeante que de tomber dans l'orgueil en proclamant et en croyant que l'artiste est une sorte d'ascète, exceptionnel et désintéressé. C'est précisément ce qu'a été Flaubert : un peu d'orgueil est excusable, quand on a prouvé d'une manière évidente qu'on était vraiment supérieur à la moyenne des hommes par le désintéressement, la dignité morale, l'entier dévouement à l'idée.

TROISIÈME PARTIE

LES APPLICATIONS CRITIQUES

DE

L'ESTHÉTIQUE DE FLAUBERT

CHAPITRE IV

LES APPLICATIONS CRITIQUES DE L'ESTHÉTIQUE DE FLAUBERT

Flaubert étudia et lut toute sa vie. Il jugeait indispensable pour un écrivain de vivre le plus possible dans la familiarité des grands maîtres. De fait, dès qu'il fut sorti du collège, et surtout après qu'il eût abandonné ses études de droit, il se lança dans de vastes lectures, qu'il continua assidûment durant les années qui suivirent la mort de son père et précédèrent son voyage en Orient : il n'est presque pas question d'autre chose dans les lettres à Le Poittevin, à Maxime Du Camp et à Louise Colet qui datent de cette époque. Plus tard, le travail acharné de la rédaction de ses romans ne lui fit rien changer à ses habitudes : il annonce à Louise Colet qu'il ne manque jamais de lire tous les soirs un classique avant de s'endormir, et il lui recommande cette pratique, comme très propre à former le style et le goût. Lorsque, retiré à Croisset, il recevait tous les dimanches la visite de Bouilhet, ce n'était pas seulement à la correction en commun du travail de Flaubert que les deux amis passaient leur temps : ils lisaient ensemble quelque grand écrivain, quelque poète le plus souvent, et ils se communiquaient leurs admirations, leurs dégoûts et leurs enthousiasmes. Flaubert se sentit malheureux et seul, dès qu'il fut privé des dimanches de Bouilhet.

Il nous a lui-même indiqué, dans certains passages de sa correspondance, l'espèce d'utilité qu'il comptait retirer de ces lectures nombreuses et variées. Il distinguait d'un côté les très grands écrivains, les hommes de génie, ceux qu'on lit uniquement pour les mieux connaître et pour les admirer, ceux qui vous étourdissent, qui vous « assomment », selon son expression, et qui ne servent qu'à nous faire pour ainsi dire toucher du doigt la beauté du grand art ; de l'autre, les écrivains dits secondaires, c'est-à-dire ceux chez qui l'inspiration n'est pas si forte ou si originale, ni le génie si grand que chez les premiers, mais qui, pour cette raison précisément, sont plus près de nous, ne nous écrasent pas de leur supériorité, et nous permettent de saisir les

détails du travail littéraire, la méthode à suivre, les procédés à imiter. C'est surtout la lecture des écrivains de cette deuxième catégorie que Flaubert jugeait utile ; il relisait sans cesse La Bruyère et Boileau, deux hommes qui ont admirablement fait leur « métier d'écrivain », et dont le style possède par conséquent une valeur « éducatrice » de premier ordre.

Nous voudrions essayer, dans ce chapitre, de répondre à la question suivante : Est-il possible de réunir les jugements exprimés par Flaubert sur les principaux écrivains anciens et modernes, de telle sorte que l'on puisse saisir, dans l'ensemble et le détail de ces jugements, une expression assez complète et variée des principes généraux de son esthétique, que nous avons déjà exposés, et même des théories particulières sur la composition et le style que nous aurons à examiner dans notre quatrième partie ? En d'autres termes, existe-t-il dans la correspondance ou même dans les autres ouvrages de Flaubert des éléments d'une « critique littéraire » qui expliquerait et éclaircirait, en leur donnant un solide point d'appui, les vues de Flaubert sur l'esthétique ?

Et d'abord, y a-t-il, dans l'œuvre de Flaubert matière à une étude de ce genre ? La réponse ne paraît pas douteuse. Nous disions tout à l'heure que, pendant la période de recueillement et d'études qui précéda la composition de son premier grand ouvrage, les lettres de Flaubert ne nous parlaient guère que de ses lectures. Dans la suite, quand il ne parla pas de ce qu'il écrivait, il parla de ce qu'il lisait. Ses lectures étaient à la fois abondantes et variées. Nous ne faisons pas seulement allusion aux lectures techniques et spéciales auxquelles il se livrait d'une manière « forcenée » pour préparer ses romans, ne se laissant rebuter ni par l'obscurité des sujets, ni par le peu de valeur littéraire des ouvrages où il allait laborieusement chercher un renseignement, un fait, un mot. Mais les lectures même qu'il faisait pour son plaisir ont embrassé, ou peu s'en faut, les littératures de tous les temps et de tous les pays. Comme La Fontaine, il aurait pu dire : « J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi. » Comme La Fontaine il portait dans ses lectures le même goût, la même largeur d'esprit, le même éclectisme éclairé, admirant Aristophane en venant de fermer *Manon Lescaut*, et le *Périclès* de Shakespeare après l'*Art poétique* de Boileau.

Mais n'est-il pas difficile — et même dangereux — d'utiliser presque exclusivement, pour fixer les idées de Flaubert en matière de critique littéraire, les jugements trop souvent violents ou de forme paradoxale qu'il a exprimés dans ses lettres à ses amis ? Nous ferons à ce sujet exactement la même réponse que

nous faisons à propos des vues philosophiques semées par Flaubert au cours de sa correspondance. Sans doute, il faut être prudent, et ne pas prendre pour l'expression d'une conviction réfléchie et d'un jugement raisonné ce qui n'est souvent que boutade, fantaisie de l'imagination, et même débauche de style. Mais d'abord il n'en est pas toujours ainsi. Certaines lettres sont presque uniquement consacrées soit à l'examen d'une question littéraire, soit à un jugement d'ensemble porté sur un écrivain ; dans ces pages, la liberté de l'allure et la familiarité du ton n'excluent ni le sérieux des connaissances, ni la sûreté de l'analyse. De plus, il nous paraît évident que plusieurs jugements, portés à diverses reprises par Flaubert sur le même auteur ou sur la même œuvre, et énoncés chacun sous une forme de bravade ou de paradoxe, peuvent cependant être considérés comme l'expression de sa véritable pensée lorsqu'ils sont identiques dans leur fond. On n'écrit pas une lettre comme un discours académique, surtout lorsqu'on a un tempérament vigoureux et expansif. Mais nous croyons bien, en définitive, qu'il n'est pas trop difficile de saisir, sous les bizarreries et les exagérations de la forme, la pensée véritable de cet esprit solide et profondément sincère. Bien qu'adepte de l'« art pour l'art », Flaubert — c'est une observation générale qu'il importe de faire dès le début — n'a rien de l'amateur et du dilettante. Il a toujours considéré, nous le savons, l'art comme chose sérieuse, et même comme la seule chose sérieuse qu'il y eût peut-être ici-bas. Nous pouvons être certains que nous ne rencontrerons jamais chez lui le paradoxe cultivé pour le plaisir du paradoxe, que la critique littéraire ne sera jamais considérée par lui comme un vain exercice de l'intelligence, comme un amusement d'ordre supérieur. De sorte que nous rencontrerons toujours, dans ses jugements littéraires, la même vigueur d'esprit, la même sincérité entière et courageuse que dans l'expression de ses idées philosophiques et morales.

a) FLAUBERT ET LES ANCIENS

Ce qui nous frappe tout d'abord, lorsque nous essayons de nous rendre compte des lectures de Flaubert et de l'effet qu'elles ont produit sur lui, c'est la place tenue par les anciens dans son éducation intellectuelle. L'observation n'est pas sans intérêt. Beaucoup de romanciers du xix^e siècle semblent absolument étrangers à la tradition gréco-latine. Balzac, les Goncourt, Maupassant, Zola, Daudet, Loti paraissent avoir surtout subi

l'influence du milieu contemporain ; s'ils ont reçu une culture classique, cette culture a glissé sur eux, ou du moins n'a pas eu sur leur esprit une influence particulièrement marquée. Il ne suffit pas, pour être un disciple des anciens, d'avoir fait du grec et du latin sur les bancs du collège. Il faut avoir toute sa vie gardé l'habitude de les lire, de vivre en quelque sorte dans leur intimité. Et il faut qu'on puisse retrouver, dans les dispositions intellectuelles et jusque dans la manière d'écrire de l'auteur, la trace de la lecture assidue des œuvres antiques. Nous allons pouvoir faire sur Flaubert ces deux constatations : nous aurons l'occasion de remarquer que ses appréciations sur les anciens sont en parfaite conformité avec les principes essentiels et les tendances générales de son esthétique.

Flaubert n'aimait pas le grec dans son enfance. La difficulté d'apprendre le grec fut un des gros ennuis et une des grandes inquiétudes de sa vie d'écolier. A quelques mois du baccalauréat, il avoue à son ami Chevalier qu'il sait à peine le lire, et il se donne malgré tout beaucoup de mal pour préparer, sans doute à l'aide d'une traduction, le discours de Démosthène *Pour la Couronne*, tâche assez ardue, il faut l'avouer, quand on est presque un débutant. Cette antipathie ne dura guère. Fut-il, au cours de sa jeunesse, initié au grec par ses amis, surtout par ce Le Poittevin qui eut sur la formation générale de son esprit une si grande influence ? Toujours est-il que vers l'époque de la mort de son père, il se livre déjà à de fortes lectures grecques, qu'il fait dans le texte, et avec assez de succès, semble-t-il. Au moment de son voyage en Grèce, il relit Homère, et plus tard il entreprendra la lecture suivie de Sophocle et d'Aristophane.

Ce qu'il admire dans Sophocle, c'est ce parfait équilibre de toutes les facultés intellectuelles, ce libre jeu de l'imagination poétique dirigée et tempérée par la raison, cette parfaite adaptation de l'expression à l'idée qui nous révèle un art plus sûr de lui, plus calme et plus tranquille en quelque sorte que l'art fiévreux et compliqué de nos contemporains. Aristophane semble avoir surtout flatté en lui le romantique amoureux de l'invention verbale, de l'inattendu et du burlesque dans l'expression, de la liberté déréglée mais féconde dans l'imagination. Le mépris de tous les usages reçus, de toutes les règles de convenance et de décence devait également séduire Flaubert, qui ne se refusait jamais, nous le savons, le plaisir du scandale :

« — Je passe actuellement (1847) toutes mes matinées avec Aristophane : voilà qui est beau, et nerveux, et bouillant. Mais ce n'est pas décent, ce n'est pas moral, ce n'est même pas convenable, c'est tout bonnement sublime. Du haut de l'Arc de Triomphe, les

Parisiens, même ceux qui sont à cheval, ne paraissent pas grands ; quand on est niché sur l'antiquité, les modernes non plus ne vous semblent pas fort élevés de stature. »

(*Corresp.* I, 194.)

Sans nous demander s'il n'y a pas quelque chose de vraiment aristophanesque dans le comique de certaines pages de *Madame Bovary*, dans la fantaisie de quelques passages de la *Tentation*, dans la conception même et toute l'allure de *Bouvard*, nous pouvons du moins signaler une influence précise, incontestable, de la comédie d'Aristophane sur les idées dramatiques de Flaubert. Nous voulons parler du goût qu'il manifesta toujours pour la « féerie », et des essais qu'il fit dans ce genre. La féerie devait, à ses yeux, se distinguer de la comédie ordinaire par une part plus grande faite au spectacle, et par une plus grande liberté dans le jeu de l'imagination et de la fantaisie. Sans avoir une valeur bien grande, le *Château des Cœurs* est certainement une tentative originale, et c'est à Aristophane que Flaubert est redevable d'avoir fait pour le théâtre quelque chose de plus brillant et de plus neuf que le *Candidat*.

C'est encore le romantique chez Flaubert qui goûtait vivement les beaux récits d'un Hérodote. Il aimait l'histoire grecque pour sa variété et son pittoresque, et il en retrouvait chez Hérodote le tableau plein de vie et de couleur. Il écrivait en 1854 :

« — Hier, le combat des Thermopyles dans Hérodote m'a transporté comme à douze ans, ce qui prouve la candeur de mon âme, quoi qu'on dise. »

(*Corresp.* II, 389.)

Cela ne prouvait pas seulement la candeur de son âme ; cela prouvait également qu'il retrouvait dans Hérodote ce talent de faire vivre de grands ensembles et de ressusciter toute une époque disparue, cette imagination historique et archéologique dont il devait lui-même faire preuve dans *Salammbô* et *Hérodias*. Nous savons d'ailleurs que l'imagination de Flaubert, jusque dans les derniers jours de sa vie, fut hantée par le souvenir de certaines scènes d'Hérodote ; en écrivant *Bouvard*, il songeait à un conte sur le combat des Thermopyles ; il voulait peindre en termes énergiques le dévouement et l'héroïsme des soldats de Léonidas ; et il avait déjà à peu près composé, nous dit Maupassant, les adieux des mères lacédémoniennes à leurs fils partant pour le combat.

Il ne faudrait cependant pas croire que Flaubert n'ait aimé la Grèce et l'art grec qu'en romantique, et que seules la fantaisie d'Aristophane et l'imagination d'Hérodote l'aient charmé. Il nous

paraît au contraire avoir fort bien saisi, comme pourrait le faire un savant ou un critique de nos jours, les caractères essentiels de la littérature et de l'esthétique grecques.

Il a nettement compris que la beauté grecque n'avait jamais été cette régularité froide et conventionnelle que se sont longtemps imaginé les critiques français. L'esthétique des Grecs était certainement plus large, plus réaliste, plus près de la nature et de la vie que celle des classiques de 1830 et il n'est pas jusqu'à nos grands poètes du XIX^e siècle, il n'est pas jusqu'à Racine, qui n'ait, selon Flaubert, assez mal compris le caractère véritable de l'art grec. Nous avons déjà cité la lettre où, après avoir défini la précision et la vigueur du dessin, le luxe de l'ornementation dans les statues et bas-reliefs de Phidias, Flaubert conclut : « Ça pouvait être simple, mais en tout cas, c'était riche. » Il n'aurait point été surpris, on le voit, par les découvertes récentes des Helbig et des Studniczka. Il eût admis sans difficulté que les péplums prétendus blancs ont été en réalité de couleurs voyantes et bigarrées ; il n'eût pas été étonné d'apprendre que la statue de Pallas Athéné était vraisemblablement bariolée de couleurs vives, comme les images de la Vierge dans nos églises de campagne.

Il a admiré dans les œuvres grecques précisément ce qui les distingue des œuvres modernes, nous voulons dire leur caractère d'impersonnalité et d'impassibilité. Il est bien rare, en effet, que le poète grec soit lyrique au sens moderne du mot, et nous savons qu'en Grèce la poésie lyrique, bien loin d'être l'expression vive des sentiments personnels, était au contraire une œuvre d'une portée générale et sociale, faite pour être chantée en présence d'un public dont elle traduisait les émotions voluptueuses ou douloureuses, belliqueuses ou triomphales. N'est-ce pas précisément à cette impersonnalité que Flaubert attribue la grandeur surhumaine des œuvres grecques ? n'est-ce pas pour cela qu'il a pu comparer les anciens à des géants et les modernes à des pygmées ? Il a dit quelque part, dans sa correspondance, qu'Homère lui semblerait moins grand, que l'*Illiade* et l'*Odyssée* lui paraîtraient moins belles, si on possédait des détails certains sur la personnalité et la biographie d'Homère, si même on était sûr qu'il eût jamais existé. Et nous pouvons dire, pour conclure, qu'il eût volontiers répété, en présence de beaucoup d'œuvres grecques, l'invocation de Leconte de Lisle à la Vénus de Milo :

Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable,
Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté.

Ce qu'il a eu souvent aussi l'occasion de mettre en lumière, c'est l'importance de la beauté physique et plastique dans la

conception et l'exécution des œuvres artistiques de la Grèce. Il nous a expliqué, dans un passage important de *Par les champs et par les grèves*, comment la contemplation de la forme humaine dans ce qu'elle avait de plus parfait sous un ciel sans nuages, à travers des tuniques transparentes, avait dû certainement influencer sur l'esthétique des poètes et des sculpteurs ; comment cette idée de la beauté physique, considérée comme ayant en elle-même une valeur inexprimable, les avait amenés naturellement à faire de l'art une représentation fidèle et exacte de la vie, sans l'obscurcir par aucune considération étrangère d'utilité ou de moralité.

Qu'on nous permette cependant de citer encore deux passages de la *Première Tentation de Saint Antoine* qui expriment sous une forme impeccable le regret amer que la beauté antique laissa dans l'âme de Flaubert, et le mépris qu'il éprouva toujours au contraire pour notre art moderne, selon lui mesquin et comme racorni. Ce sont d'abord les Muses (p. 227) qui déplorent la décadence de l'Art ancien, avili et prostitué à des usages indignes :

« — Art des temps antiques, au feuillage toujours jeune, qui pompais ta sève dans les entrailles de la terre et balançais dans un ciel bleu ta cime pyramidale, toi dont l'écorce était rude, les rameaux nombreux, l'ombrage immense, et qui désaltérais les peuples d'élection avec des fruits vermeils arrachés par les forts, une nuée de hannetons s'est abattue sur tes feuilles ; on t'a fendu en morceaux, on t'a scié en planches, on t'a réduit en poudre, et ce qui reste de ta verdure est brouté par les ânes ! »

Et voici maintenant la servante Lampito énumérant à sa maîtresse, la courtisane Démonassa, qui va partir, tous les bonheurs profonds et doux dont elle se prive en abandonnant la vie grecque, cette vie libre et superbe où sans cesse des spectacles grandioses élèvent l'âme et l'imprègnent de beauté (p. 123) :

« — Les philosophes échauffés dissertaient sur le beau ; les peintres, avec de grands gestes, s'ébahissaient de ton profil, et les poètes, pâlisant, se sentaient frissonner sous leurs tuniques... O Démonassa, toi qui as les sourcils courbes comme l'arc d'Apollon et dont le visage est beau comme la mer tranquille, tu n'auras plus les longues Thesmophories se déroulant avec des chœurs sur le chemin d'Eleusis, ni le théâtre de Bacchus qui glapit de la voix des mimes, ni les ports où l'on se promène, les soirs ! »

C'est bien le même homme qui admirait, ravi, la *Prière sur l'Acropole* d'Ernest Renan. Comme Renan et comme Leconte de Lisle, il regrettait la beauté grecque et l'art grec ; comme eux il pensait que les vrais artistes seraient toujours inconsolables d'avoir

« perdu le chemin de Paros » : Flaubert, qui dans l'observation de la vie moderne, s'attachait si ardemment à la poursuite du grotesque ou de l'odieux, qui, en étudiant une époque contemporaine (la révolution de 1848 par exemple dans l'*Education*) était naturellement amené à collectionner « toutes les sottises qui ont été dites et pensées à cette époque », aurait été satisfait — du moins il l'a cru — par la vie grecque : il aurait considéré la cité grecque comme le séjour idéal du penseur, du poète et de l'artiste. N'est-il pas un peu dupe, en pareille matière, de ses enthousiasmes littéraires, et aussi de son imagination, toujours portée à voir le passé beau et le présent vulgaire ? Une lecture plus attentive des textes grecs et surtout de son « sacro-saint » Aristophane, ne lui eût-elle pas fait entrevoir, dans les mœurs grecques, bien des grossièretés et bien des faiblesses, dans la société grecque, quelques côtés laids et même quelques individus grotesques ? Eût-il été plus indulgent, s'il avait été mieux informé, pour la morale athénienne que pour la nôtre, pour la démocratie athénienne que pour la démocratie contemporaine ? En réalité, ce que Flaubert a connu et aimé, ce sont les chefs-d'œuvre de l'art grec, ce qu'il a imaginé et rêvé, c'est un idéal de la beauté grecque, et pour cet idéal son enthousiasme a été d'autant plus grand que sa haine du monde moderne était plus véhémence.

*
* * *

La culture latine, chez Flaubert, fut plus forte que la culture grecque. Ce n'est pas sans doute qu'il eût fait au lycée beaucoup plus de latin que de grec : autodidacte s'il en fut, il s'est formé lui-même en tout et pour tout. Nous voulons dire simplement qu'il lut toujours le latin plus facilement que le grec (ce qui en soi n'est guère surprenant), et que le génie latin laissa dans son esprit et dans son style une trace peut-être plus profonde que le génie grec.

Il faut reconnaître d'ailleurs que, dans ses études latines, Flaubert trouva un guide dévoué et un initiateur compétent en la personne de son ami Bouilhet. Celui-ci était un humaniste convaincu et bien informé ; il connaissait à fond les auteurs latins, surtout ceux de l'Empire, et sa première œuvre, *Melænis*, est toute latine de sujet, d'inspiration et de style. Or, nous savons, — c'est Flaubert lui-même qui l'a avoué — que *Melænis* fut écrite en collaboration pour ainsi dire par Bouilhet et Flaubert. Il n'y eut pas une strophe, pas un vers de ce poème qui ne fut successivement contrôlé et remanié par les deux amis. On n'a qu'à relire la préface aux *Dernières chansons* pour comprendre combien

fut étroite et durable cette collaboration intellectuelle. Soyons sûrs que dans les fameuses séances de lecture du dimanche, les poètes latins revenaient presque aussi souvent que les auteurs français.

Quels étaient, *à priori*, les qualités et les caractères propres du génie latin qui devaient plaire à Flaubert, parce qu'ils étaient le mieux en conformité avec son tempérament et son tour d'esprit? Sans qu'il ait jamais traité cette question, on peut cependant y répondre, en ayant soin toutefois de ne pas pousser à l'extrême des ressemblances superficielles et de trompeuses analogies.

Esprits méthodiques et logiques, les Latins, dès l'époque de César, semblent avoir fait grand cas de l'ordre et de la clarté, de la rigueur et de la régularité dans la composition. Les discours du *Conciones*, aussi bien ceux de Tite-Live que ceux de Tacite, sont admirablement ordonnés : une ou deux idées générales, trois ou quatre arguments disposés dans leur ordre naturel, une conclusion précise et forte qui résume les points essentiels du débat. Même sous l'Empire, lorsque le goût se fut altéré et le style souvent corrompu, ce sens de la composition parfaite ne se perdit pas tout de suite ; l'influence des écoles de rhéteurs y fut certainement pour quelque chose ; toujours est-il qu'une satire de Juvénal est presque aussi rigoureusement construite qu'une harangue de Cicéron. La composition est la qualité latine par excellence, et, à voir le soin que mit Flaubert à composer les scénarios de ses pièces, à l'entendre répéter sur tous les tons que « tout dépend du plan », on peut dire que le souci de la composition fut aussi la qualité maîtresse de Flaubert.

Un autre caractère de la littérature latine devait également plaire à Flaubert : c'est la grandeur de la conception et la majesté de l'exécution des principales œuvres. Flaubert voyait un signe de décadence dans le fait que les modernes étaient incapables de concevoir et de goûter un « grand sujet » ; incapables, aussi, de mener à bonne fin une grande œuvre d'ensemble, histoire générale ou poème épique. A ce point de vue, le poème de *Lucrèce*, l'*Enéide* de Virgile, les *Annales* de Tacite le satisfaisaient pleinement. Et ces œuvres se déroulaient avec une noblesse continue, avec une sérénité et une majesté comparables à ces « plis de laticlave » que Flaubert admirait dans Tacite. Ce n'est pas qu'il professât beaucoup d'admiration pour le conventionnel et le guindé ; mais il aimait le grand, et haïssait le mesquin. La littérature latine est quelquefois basse, ou même ignoble ; elle n'est jamais mesquine, et certaines œuvres pèchent plutôt par un caractère trop marqué de décorum et de solennité.

Ce qui rend aussi la littérature latine particulièrement vivante, c'est que presque toutes ses grandes œuvres sont intimement liées à l'histoire du temps ; elles n'ont pas été composées par des esprits indifférents aux choses nationales, et presque toujours on y sent revivre les sentiments et les passions qui, à telle époque, ont animé le peuple romain. On sent dans le poème de Lucrèce les progrès de ce découragement et de cette indifférence à toute chose qui devaient être une des causes de ruine pour l'ancienne société, et que M. Ferrero a si bien décrits dans la *Fin d'une aristocratie*. On sent dans Virgile et Tite-Live l'intense joie de vivre qui s'empare de tous les Romains, lorsque, sortant des tempêtes des guerres civiles, ils se trouvent tous réunis sous l'autorité ferme et respectée d'Auguste. Il y a, en d'autres termes, beaucoup plus d'histoire romaine dans Lucrèce et Virgile qu'il n'y a, par exemple, d'histoire de France dans Racine et Ronsard. Or, nous disons que Flaubert goûtait par-dessus tout l'évocation du passé et le *frisson historique*. On peut remarquer que toutes les fois qu'il rêve pour son compte une existence rétrospective dans les époques disparues, c'est dans un milieu romain qu'il place de préférence cette existence qu'il aurait souhaitée. Il rêve d'avoir été batelier sur le Tibre, rhéteur à Tarente, ou même proxénète à Naples ; il rêve d'avoir été soldat romain un soir de triomphe, « lorsque les feux brûlaient aux portes de Suburre et que les tambourins tonnaient dans les tavernes. » Sans aucun doute, les historiens et les poètes latins étaient bien faits pour réveiller en lui ce goût de la vie antique, cette espèce de somnambulisme historique qui lui donnait l'illusion d'avoir vécu à des époques plus riches, plus vivantes, plus colorées que l'âge présent.

Quels étaient, maintenant, dans la littérature latine, les auteurs préférés de Flaubert ? Sans doute, il faisait grand cas d'Horace, dont il admirait l'élégance, la précision, la souplesse rythmique. Sans doute, il admirait beaucoup Virgile, qu'il relisait, nous dit-il, avec les « ravissements d'un vieux professeur de rhétorique ».

« — Je relis l'*Enéide*, dont je me répète à satiété quelques vers. Il ne m'en faut pas plus pour longtemps ; je m'en fatigue l'esprit moi-même ; il y a des phrases qui me restent dans la tête et dont je suis obsédé. »

(*Corresp.* I, 154.)

Mais il est incontestable que ses préférences étaient ailleurs. Elles allaient à des auteurs chez qui la forme était peut-être moins impeccable, l'inspiration moins pure, mais dont la sensibilité parfois malade et l'imagination violente ou forcenée convenaient mieux à son tempérament, à ses tendances réalistes et aussi au

tour d'esprit romantique qu'il garda toujours. Il y a de Flaubert un très beau passage sur Lucrèce, et le charme particulier qu'il a pour les modernes, sceptiques qui ont perdu « le chemin de la croyance » :

« — Vous avez raison; il faut parler avec respect de Lucrèce. Je ne lui vois rien de comparable que Byron, et Byron n'a pas sa gravité, ni la sincérité de sa tristesse. La mélancolie antique me semble plus profonde que celle des modernes, qui sous-entendent tous plus ou moins l'immortalité au delà du « trou noir ». Mais pour les anciens ce trou noir était l'infini même. Leurs rêves se dessinent et passent sur un fond d'ébène immuable. Pas de cris, pas de convulsions, rien que la fixité d'un visage pensif. Les Dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc-Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été. »

(1861. *Corresp.* III, 220.)

C'est parfaitement comprendre le caractère du désespoir et du pessimisme lucrétien : pessimisme qui n'est pas, comme le pessimisme chrétien, suivi d'une espérance, d'une attente de jours meilleurs; pessimisme radical, absolu, de l'homme qui finit par trouver une tranquillité sereine et un calme hautain dans l'idée d'une misère sans remède, d'un univers sans Providence, d'une mort sans au delà.

Mais la grande admiration de Flaubert, c'était, sinon la littérature latine décadente, du moins celle du I^{er} et du II^e siècles après Jésus-Christ, celle qu'on est convenu d'appeler la littérature de l'âge d'argent. Tacite, Juvénal, Apulée, sont les auteurs latins qu'il aime le plus et qu'il relit de préférence. Comment expliquer les motifs de cette prédilection?

Comme cette admiration de Flaubert pour Juvénal et Apulée date de sa première jeunesse, sans doute on pourrait à bon droit signaler ici encore l'influence du romantisme. De bonne heure, en effet, les romantiques avaient reconnu, à tort ou à raison, des ancêtres dans les poètes de l'Empire romain, — ne fût-ce que pour taquiner les classiques qui s'en tenaient à Horace et à Virgile. Plusieurs des *Odes et Ballades* de Hugo (cf. par exemple le *Chant de fête de Néron*) semblent avoir été forgées dans une école de rhéteurs; plus tard, dans les *Châtiments*, il rendra encore hommage à son vieux maître :

Retournons à l'école, ô mon vieux Juvénal,

et saluera en lui « l'âme des républiques mortes », le vengeur de la liberté opprimée. Enfin, on sait que si Nisard a fortement mal-

mené Juvénal et « les poètes romains de la décadence », c'est avec l'intention d'atteindre les romantiques français à travers les romantiques latins. Longtemps romantique, Flaubert se serait mis à l'école des mêmes maîtres et y aurait admiré les mêmes qualités.

Cependant, si nous examinons avec soin les deux ou trois passages où Flaubert nous parle de Juvénal et d'Apulée par exemple, nous pourrions peut-être préciser davantage les raisons du goût qu'il avait pour eux.

« — J'ai en ce moment une forte rage de Juvénal, écrit-il en 1853. Quel style! quel style! et quelle langue que le latin! »

(*Corresp.* II, 332.)

Nous savons, d'autre part, qu'il cite Juvénal dans la page de *Par les champs et par les grèves* où il signale l'influence exercée sur les œuvres anciennes par le sentiment de la beauté plastique. Il est certain que le souci de la forme, que le travail parfois laborieux du style, que la recherche du tour imprévu et de l'expression rare sont bien plus visibles chez les écrivains de l'Empire que chez ceux de l'époque d'Auguste. Une satire de Juvénal est plus travaillée qu'une satire d'Horace, comme un drame de Hugo est plus « écrit » qu'une tragédie de Racine. Nous pouvons croire que Flaubert n'aura pas été insensible à cette recherche de la forme artistique, et qu'il aura volontiers pardonné à Juvénal les excès où il tombe parfois, en voulant trop sacrifier au brillant et à l'effet.

Voici maintenant le jugement sur Apulée, jugement qui est peut-être plus instructif encore :

« — Je n'en persiste pas moins dans mon dire relativement à l'*Ane d'or*, malgré l'avis du philosophe et celui de Musset. Tant pis pour ces messieurs s'ils ne le comprennent pas, et tant pis pour moi si je me trompe; mais s'il y a une vérité artistique au monde, c'est que ce livre est un chef-d'œuvre. Il me donne à moi des vertiges et des éblouissements : la nature pour elle-même, le paysage, le côté purement pittoresque des choses sont traités à la moderne et avec un souffle antique et chrétien tout ensemble qui passe au milieu. Ça sent l'encens et l'urine : la bestialité s'y mêle au mysticisme. Nous sommes bien loin encore de cela, nous autres, comme faisandage moral, — ce qui me fait croire que la littérature française est encore jeune. »

(*Corresp.* II, 121.)

Pittoresque, faisandage moral, — voilà les deux mots à retenir, et voilà les deux qualités que Flaubert appréciait peut-être le mieux chez les écrivains de la décadence latine. Lui qui savait si

bien voir et décrire le contour extérieur des choses, lui pour qui « le monde extérieur existait », devait aimer par-dessus tout les œuvres pittoresques et colorées : et la lecture de deux pages d'Apulée suffit pour nous faire voir en lui un tempérament réaliste, et un peintre qui se plaît au jeu varié et chatoyant des couleurs. Quant à ce que Flaubert désigne par l'expression originale de « faisandage moral », on comprend bien le charme que devait exercer sur l'auteur de la *Tentation de Saint Antoine* ce mélange de « bestialité et de mysticisme », cette juxtaposition de récits scabreux et de scènes religieuses, cette espèce de syncrétisme littéraire qui exprime à merveille, dans l'*Ane d'or*, le syncrétisme religieux et moral de l'époque et de l'auteur.

Tels furent, en littérature latine, les goûts de Flaubert : telles sont les raisons des jugements portés par lui sur les principaux écrivains latins. Ici comme en tout, il admire surtout chez les autres ce qu'il sentait semblable à lui, conforme à ses idées et à son tempérament littéraire. Mais nous pouvons cependant nous demander si l'esprit latin n'a pas exercé une influence marquée sur son génie et sur son style. Ce n'est pas en vain que l'on vit en communion d'idées avec un Lucrèce; ce n'est pas impunément que l'on se nourrit d'Apulée et de Juvénal. Flaubert est peut-être le seul romancier du xix^e siècle à propos duquel on puisse se poser cette question, — qui d'ailleurs n'est guère susceptible de solution précise, et à laquelle chacun peut répondre « par impression » : N'y a-t-il pas, dans le pessimisme de Flaubert, quelque chose de l'âpre mélancolie de Lucrèce? N'y a-t-il pas, dans sa recherche de l'expression brillante et plastique, dans sa prédilection pour les sujets scabreux, violents ou « faisandés », une influence, ou tout au moins un souvenir de Juvénal et d'Apulée?

b) FLAUBERT ET LE CHRISTIANISME

L'éducation chrétienne de Flaubert avait été à peu près nulle. Son père, disciple de Cabanis, de Bichat et des idéologues, semble avoir professé à l'égard de la religion une indifférence dédaigneuse. Sa mère, bien qu'issue de la famille aristocratique des Cambremer de Croixmare, avait été initiée par son père, M. Fleuriot, à la tradition déiste du xviii^e siècle. Les impressions religieuses sont totalement absentes des lettres de jeunesse de Flaubert. Au contraire, il affecta de bonne heure une liberté d'esprit d'assez mauvais goût; sur les bancs du lycée, il se distingua « par sa haine des prêtres », et ne se fit pas faute d'administrer « des volées » aux élèves du pensionnat catholique voisin.

Est-il besoin de dire qu'il ne tarda pas à étudier les questions religieuses avec plus de sérieux, et qu'il ne considéra pas longtemps la religion comme une duperie qui reposerait sur la duplicité des uns et la sottise des autres? Le ridicule immortel dont il a su couvrir M. Homais suffirait à prouver qu'en dépit de son admiration pour Voltaire, il se séparait complètement, sur ce point, de la tradition et de la polémique voltairiennes.

D'ailleurs, si Flaubert ignora la religion pendant sa jeunesse, il combla bientôt cette lacune, de la manière la plus complète et la plus scientifique. La préparation de la *Tentation de Saint Antoine*, dont la première rédaction fut achevée en 1849, l'obligea à faire de vastes lectures, à compulsér des textes, bref à acquérir une érudition complète et variée sur toutes les questions relatives aux origines du christianisme et à la constitution des dogmes chrétiens. On n'a qu'à lire la liste dressée par lui-même des ouvrages consultés en vue de la *Tentation* (liste reproduite à la fin de l'édition Louis Bertrand), pour se rendre compte du sérieux et de la conscience qu'il apporta à ce travail. Il lut l'Écriture, les Pères de l'Eglise, et toutes sortes d'ouvrages modernes d'aspect plus ou moins rébarbatif. Comme il revint deux fois encore dans sa vie, en 1856 et en 1870-73, à cette « vieille toquade de saint Antoine », il fut amené, chaque fois, à faire de nouvelles lectures et de nouvelles recherches. Il n'avait peut-être jamais eu ce qu'on appelle le sentiment religieux; mais certainement il connaissait mieux que personne les choses de la religion. Et il savait s'y intéresser. Il fut un des premiers à lire la *Vie de Jésus*, du Dr Strauss, qu'il admirait beaucoup. Tout en faisant quelques réserves, il suivit, avec un intérêt passionné, la publication des *Origines du Christianisme*, de Renan.

Dans l'intervalle, il avait voyagé. Il avait vu la Palestine et l'Italie, c'est-à-dire le berceau de la civilisation chrétienne, et la capitale du monde catholique. Mais on chercherait vainement, dans ses lettres de cette époque, l'expression d'un sentiment religieux, même superficiel. Il est certain que le port d'Alexandrie, les Pyramides et les rochers de l'isthme de Corinthe ont fait sur son esprit une impression bien plus forte que le Saint-Sépulcre et que les églises de Rome. Sur ce point, nul ne ressemble moins que Flaubert aux grands romantiques Chateaubriand et Lamartine, qui avaient, eux, sincèrement éprouvé, sinon un sentiment religieux, du moins une impression religieuse en face de Rome et de Jérusalem. C'est que Flaubert avait un sens de l'observation, de la réalité plate et vulgaire que n'avaient ni Lamartine ni Chateaubriand, et qui lui faisait voir, peut-être même qui grossissait un peu à ses yeux, ce qu'il y a de matériel et de nécessairement

mesquin dans les grandes manifestations du sentiment religieux :

« — On doit revenir d'un pèlerinage, dit-il à sa mère (août 1850), moins dévot qu'on n'était parti. Ce qu'on voit ici (à Jérusalem) de turpitudes, de bassesse, de simonie, de choses ignobles en tout genre, dépasse la mesure ordinaire. Ces lieux saints ne vous font rien. Le mensonge est partout et trop évident. »

Et à Bouilhet, à la même époque :

« — Après ma première visite au Saint-Sépulcre, je suis revenu à l'hôtel lassé, ennuyé jusque dans la moelle des os. J'ai pris un Saint-Matthieu et j'ai lu avec un épanouissement de cœur virginal le discours sur la montagne. Ça a calmé toutes les froides aigreurs qui m'étaient survenues là-bas. On a fait tout ce qu'on a pu pour rendre les saints lieux ridicules... L'hypocrisie, la cupidité, la falsification et l'impudence, oui, mais de sainteté aucune trace. »

(*Corresp.* I, 327 ; I, 331.)

C'était donc l'esprit critique de Flaubert qui l'empêchait d'être tout bonnement ému et « pris par les entrailles ». La multitude des chapelets que l'on vendait à Jérusalem, et qui « lui sortaient par les yeux », ne lui avait pas permis d'évoquer, dans sa grandeur imposante et simple, la figure de Jésus.

A Rome aussi, Flaubert devait éprouver une déception. Bien loin d'unir dans une même admiration la Rome païenne et la Rome chrétienne, il trouva que la seconde lui cachait la vue de la première. C'en est assez, sans doute, pour démontrer sa complète inaptitude à éprouver un sentiment religieux un peu vif :

« — Mais parlons de Rome, tu t'y attends, bien sûr. Eh bien ! vieux, je suis fâché de l'avouer, ma première impression a été défavorable. J'ai eu, comme un bourgeois, une désillusion. Je cherchais la Rome de Néron et je n'ai trouvé que celle de Sixte-Quint. L'air prêtre emmiasme d'ennui la ville des Césars. La robe du jésuite a tout recouvert d'une teinte morne et séminariste. J'avais beau me fouetter et chercher, toujours des églises, des églises et des couvents, de longues rues ni assez peuplées ni assez vides, avec de grands murs unis qui les bordent, et le christianisme tellement nombreux et envahissant que l'antique qui subsiste au milieu est écrasé, noyé. »

(*Corresp.* II, 53.)

Sans doute cette mauvaise impression ne l'empêcha pas d'admirer les trésors d'art religieux que Rome renferme. Il se déclarera « épouvanté du *Jugement dernier* de Michel-Ange ». Une *Vierge* de Murillo « le poursuivra comme d'une hallucination perpé-

tuelle ». — Il n'en est pas moins vrai que son enthousiasme pour l'antiquité tarit en lui l'émotion religieuse chrétienne. Même en admirant Michel-Ange et Raphaël, il rêve aux frises du Parthénon, et il conclut :

« — La Grèce m'a rendu difficile sur l'art antique. Le Parthénon me gâte l'art romain, qui me paraît à côté mastoc et trivial. »

(*Corresp.*, *ibid.*)

Sans doute encore, cet homme assez peu religieux comprit admirablement la Bible et sentit mieux qu'un autre la simplicité et la grandeur de ce livre. Il en avait fait presque son livre de chevet :

« — C'est Job qui dit cela, écrit-il en 1846; aimes-tu ce livre? C'est un des beaux qu'on ait faits depuis qu'on en fait. T'es-tu nourrie de la Bible? Pendant plus de trois ans, je n'ai lu que ça le soir avant de m'endormir. Au premier moment de libre que je vais avoir, je vais recommencer. »

(*Corresp.* I, 170.)

Mais aussi il faut faire observer que c'était surtout, et même uniquement, pour la beauté du style que Flaubert aimait la Bible. Il retrouvait là les belles métaphores, les expressions majestueuses, les coupes de phrase saisissantes qu'il aimait tant. Il y retrouvait aussi le retentissement grave de son cher latin, comme le prouve une lettre à Feydeau de 1857 :

« — Je viens de lire d'un bout à l'autre le livre de Cahen (traduction française de la Bible). Je sais bien que c'est très fidèle, très bon, très savant, n'importe! Je préfère cette vieille Vulgate à cause du latin. Comme ça ronfle, à côté de ce pauvre petit français malingre et pulmonique! Je te montrerai même deux ou trois contresens (ou enjolivements) de la Vulgate, qui sont beaucoup plus beaux que le sens vrai. »

(*Corresp.* III, 105.)

Lire la Bible avec plaisir, certes, mais pour remarquer une fois de plus que le latin est une belle langue, et qu'il « ronfle » mieux que le français « malingre et pulmonique », c'est sans doute ce qu'on appellera lire la Bible en littérateur.

Nous pouvons donc affirmer que le christianisme a été bien connu sans doute, par les livres et les recherches personnelles, mais peu senti par Flaubert, parfois même assez mal jugé. Deux causes, à notre avis, ont pu produire en lui cet état d'esprit. D'abord son sens critique, qui était poussé à un très haut degré, et qui l'empêchait d'éprouver et même de bien comprendre un

sentiment dont sa raison lui avait démontré l'illogisme, une religion obligée de se plier en dépit de sa grandeur native, peut-être à cause de cette grandeur même, aux contingences et aux petitesse de la vie. Ensuite l'amour de l'antiquité, amour fanatique, exclusif, qui a fait croire à Flaubert que les hommes avaient perdu, depuis le christianisme, tout sens de la beauté et de la grandeur. C'est ce qu'il a lui-même déclaré en propres termes :

« — Néron est plus calme (qu'Héliogabale), plus beau, plus antique, plus posé, en somme supérieur. Les masses ont perdu de leur poésie depuis le christianisme. Ne me parlez pas des temps modernes en fait de grandiose. »

(*Corresp.* I, 71.)

Flaubert n'a senti, dans les choses antiques, que celles qui restèrent en dehors du christianisme. Il était né païen et le resta.

c) FLAUBERT ET LES CLASSIQUES FRANÇAIS

La critique faite par Flaubert du classicisme français, dans ses lettres et au hasard des circonstances, doit sans doute beaucoup aux romantiques. Pour faire pièce aux « perruques » et taquiner rétrospectivement Boileau, les romantiques avaient bruyamment réhabilité le xvi^e siècle, et salué en Ronsard un ancêtre, sans voir, il est vrai, que Ronsard est en réalité le véritable fondateur du classicisme, et qu'il se rapproche certainement bien plus, par sa doctrine, de son ennemi Malherbe que de Victor Hugo. Chez Flaubert ce sont souvent les mêmes jugements *à priori*, les mêmes antipathies et les mêmes admirations « de sentiment ». Mais aussi la critique de Flaubert est plus complète, plus large, et dans un certain sens plus juste. Il admire le xvi^e siècle comme les romantiques, mais il juge plus équitablement le xvii^e, et il est loin de partager, sur le xviii^e, les préjugés défavorables de l'école de 1830.

Remarquons, tout d'abord, que ce qui a souvent empêché les romantiques d'être justes envers nos classiques, c'est qu'ils n'avaient eux-mêmes rien ou presque rien retenu de l'idéal classique. La rupture avec le passé, voilà, ou peu s'en faut, ce que conseillent Stendhal dans son *Racine et Shakspeare*, M^{me} de Staël dans son *Allemagne*, Hugo dans sa *Préface de Cromwell*. Le romantique, par tempérament et par définition, est un révolutionnaire; volontiers il fait « table rase » du passé littéraire de la nation, et, s'il voulait des modèles, c'est plutôt en Angleterre et

en Allemagne, dans les *littératures du Nord*, qu'il irait les chercher. Flaubert est moins hardi, plus conservateur et traditionaliste. Son goût pour le latin, l'effort laborieux qu'il a soutenu pour composer et écrire ont fait de lui un classique ; il a naturellement aimé les maîtres qui possédaient à un haut degré les qualités qu'il cherchait, clarté et logique, forme impeccable, grandeur de l'inspiration et dignité de l'artiste. Voici un conseil qu'il donne à Louise Colet, et qu'il eût été difficile de trouver sous la plume d'un romantique :

« — C'est une chose, toi, dont il faut que tu prennes l'habitude, de *lire tous les jours, comme un bréviaire, quelque chose de bon*. Cela s'infiltre à la longue. Moi, je me suis bourré à outrance de La Bruyère, de Voltaire (les *Contes*) et de Montaigne. Ce qui a amené Bouilhet à son vers de *Mélenis*, c'est le latin, sois-en sûre : personne n'est original au sens strict du mot, le talent comme la vie se transmet par infusion, et *il faut vivre dans un milieu noble, prendre l'esprit de société* des maîtres. Il n'y a pas de mal à étudier à fond un génie complètement différent de celui qu'on a, parce qu'on ne peut le copier. »

(*Corresp.* II, 237.)

La dernière phrase est particulièrement intéressante à relever. L'utilité de la fréquentation des classiques, même de ceux avec qui nous nous sentons très peu en communion d'idées, ne saurait être plus nettement exprimée. Et il n'est pas jusqu'à cette théorie de « l'infiltration », de la lente assimilation des modèles, qui ne rappelle tout à fait la théorie classique de l'imitation, de l'imitation « qui n'est pas un esclavage », de celle qui nous apprend à exprimer notre originalité d'une façon personnelle, comme nos modèles ont exprimé la leur. La seule différence, c'est que l'imitation des anciens, pour les classiques, était voulue et réfléchie. L'infiltration en nous des classiques, pensait Flaubert, devait se faire presque inconsciemment, de façon toute spontanée. Mais le but de Flaubert, en lisant les classiques, était au fond celui que poursuivaient les classiques en lisant les anciens. En fréquentant les classiques, Flaubert ne voulait pas devenir lui-même un classique. Il voulait s'imprégner peu à peu d'une méthode et d'une discipline intellectuelle qu'il jugeait bonnes, si différentes que fussent d'ailleurs et ses idées personnelles, et sa conception de l'art, et sa manière de composer ou d'écrire.

Après avoir ainsi précisé l'esprit dans lequel Flaubert lisait les classiques, nous pouvons indiquer successivement les jugements portés par lui sur chacun de nos trois siècles littéraires.

*
* * *

Le xvr^e siècle, dans son ensemble, devait faire une impression favorable sur l'esprit de Flaubert. C'est en effet une époque de libres recherches et jamais peut-être l'individu ne s'est aussi spontanément, aussi complètement exprimé, en dehors de toute règle et de toute convention. La langue, non encore tamisée par l'usage ou épurée par les grammairiens, a toute la richesse et toute la surabondance des époques primitives. Le goût, moins pur que dans l'âge suivant, n'est choqué par aucune licence, par aucune trivialité même. Il y a enfin, chez les grands écrivains de cette époque, un culte du beau, une admiration de la beauté antique, une conception très élevée du métier d'artiste et de la valeur de l'œuvre d'art. Ainsi Flaubert trouvait à la fois dans la littérature du xvr^e siècle la satisfaction de ses goûts romantiques, et la réalisation, imparfaite encore, assez nette cependant, d'une partie de son idéal esthétique.

Trois hommes parmi les grands écrivains du xvr^e siècle, ont surtout retenu l'attention de Flaubert : Rabelais, Montaigne et Ronsard.

Son admiration pour Rabelais date de ses années de collège. A cette époque déjà il aimait fort l'exubérance et le style fortement coloré de *Gargantua*. De plus, son pessimisme précoce se complaisait à la lecture d'un livre où il croyait reconnaître une inspiration d'ironie railleuse et même féroce à l'égard du genre humain.

« — Je n'estime profondément, écrit-il dès 1838, que deux hommes, Rabelais et Byron, les deux seuls qui aient écrit dans l'intention de nuire au genre humain et de lui rire à la face. Quelle immense position que celle d'un homme ainsi placé devant le monde! »

(1838. *Corresp.* I, 17.)

La comparaison avec Byron — qu'on ne s'attendait guère à rencontrer en pareille compagnie — tendrait à prouver que Flaubert, en 1838, sous l'influence de la mode romantique, ne se faisait pas une idée bien précise du talent de Rabelais et qu'il ne voyait en lui qu'un misanthrope et un pessimiste, ce qui est peut-être un point de vue un peu étroit. Mais l'*Etude de Rabelais*, publiée après sa mort, en même temps que *Par les champs et par les grèves*, a été composée vers la même époque, et comme le disait très justement l'éditeur Charpentier, « elle eût pu l'être trente ans plus tard, car on y trouve déjà les conceptions et les idées critiques que Flaubert a professées toute sa vie ». De fait,

cette étude est sinon complète, du moins assez juste et précise dans ses idées générales. Flaubert déclare d'abord que « Rabelais est un Luther dans son genre » ; qu'avec son rire « il démolit tout autant de choses que la colère du bonhomme de Wittenberg ». C'est peut-être exagéré, et cela rappelle un peu trop les fameuses déclamations de Victor Hugo sur l'Homère bouffon. Ce qui est plus juste, c'est l'explication donnée par Flaubert du peu de succès de Rabelais au xvii^e siècle et même au xviii^e siècle. Le xvii^e, ce « siècle prude, gouverné par M^{me} de Maintenon et si bien représenté dans l'anguleux et plat jardin de Versailles, avait déjà honte de cette littérature débraillée, bruyante, nue ». Au xviii^e, « les philosophes sont de bon ton et ne veulent pas de Rabelais... Voltaire n'excuse Rabelais que parce qu'il s'est moqué de l'Eglise ». Ce qui est, enfin, une vue très exacte et tout à fait ingénieuse et nouvelle à l'époque où Flaubert écrivait, c'est de soutenir que « Rabelais est unique parce qu'il est à lui seul l'expression d'un siècle, d'une époque... il (en) a tout à la fois la signification littéraire, politique, morale et religieuse... Les grands écrivains... reçoivent l'esprit de chaque province, de chaque individualité, y mêlent ce qui leur est personnel, original; ils l'amalgament, l'arrangent, puis ils le rendent transformé dans l'art ».

Rabelais reste toujours un des livres de prédilection de Flaubert. Il s'amuse même parfois à en faire des pastiches. Une lettre à Bouilhet (II, 160) et une lettre à sa nièce sont écrites en style rabelaisien, et vraiment ces deux imitations rendent assez bien le mouvement des pages les plus amusantes de Rabelais; on y retrouve son vocabulaire touffu et coloré, ses cascades d'images inattendues et étourdissantes, sa verve en un mot, jusques et y compris ses obscénités.

Plus peut-être que Rabelais, Montaigne séduisit Flaubert. Il s'en était, comme il le dit lui-même, « bourré toute une année à dix-huit ans, où il ne lisait que lui ». Montaigne charmait ses loisirs d'étudiant, et il y trouvait l'expression la plus vive et la plus imagée de ses préventions contre la jurisprudence :

« — Il n'est rien si pleinement et si largement faultier que les lois, et cuyde que l'homme y a assez montré sa bestise, par leur inconstance, mutations et diversitez. »

(Cité dans *Corresp.* I, 42.)

Plus tard, Montaigne resta un des bréviaires de Flaubert. Ce qui est assez intéressant, c'est de préciser les raisons pour lesquelles il l'aimait. Chose étrange, lui qui nous a habitués à considérer surtout dans un écrivain la forme, le style, la beauté de l'expression, il ne parle presque jamais des qualités purement

littéraires de Montaigne. Il l'aime, d'abord, parce qu'il trouve entre le tempérament de Montaigne et le sien des analogies frappantes :

« — Je suis ébahi très souvent de trouver (chez Montaigne) l'analyse détaillée de mes propres sentiments. Nous avons mêmes goûts, mêmes opinions, même manière de vivre, mêmes manies. Il y a des gens que j'admire plus que lui, mais il n'y en a pas que j'évoquerais plus volontiers et avec qui je causerais mieux. »

(*Corresp.* II, 347.)

Chercher dans un écrivain l'expression de ses sentiments les plus intimes, de ses idées les plus chères, et aimer cet écrivain parce qu'on l'y a trouvée, voilà, certes, qui est fort peu dans la manière habituelle de Flaubert. La franchise, la bonhomie de Montaigne avaient fait ce miracle ; pour une fois, Flaubert avait cherché dans un livre non un écrivain, mais un homme.

Il y trouvait aussi, lui qui ne croyait pas aux livres moraux et consolateurs, un apaisement de l'âme et un repos de l'esprit :

« — Je lis du Montaigne maintenant dans mon lit. Je ne connais pas de livre plus calme et qui vous dispose à plus de sérénité. Comme cela est sain et « piété » ! Si tu en as un chez toi, lis de suite le chapitre de *Démocrite et Héraclite*. Il faut devenir stoïques quand on vit dans les tristes époques où nous sommes. »

(*Corresp.* II, 317.)

Quant à Ronsard, Flaubert semble l'avoir connu un peu plus tard que Rabelais et Montaigne. La première mention qu'il en fait est dans une lettre de 1852. Sans insister trop, on pourrait voir là une preuve du peu d'influence que le romantisme exerça, en somme, sur les idées critiques de Flaubert. C'était en effet dès la première heure que les romantiques avaient voulu « réhabiliter » Ronsard, et le *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle* de Sainte-Beuve date de 1829. Bouilhet fut peut-être celui qui fit connaître à Flaubert le chef de la Pléiade. Le dimanche, ils en lisaient ensemble « à se défoncer la poitrine », et Flaubert faisait part de son admiration à Louise Colet en termes enthousiastes :

« — Tu ne t'imagines pas quel poète c'est que Ronsard. Quel poète ! Quel poète ! Quelles ailes ! C'est plus grand que Virgile et ça vaut du Goethe, au moins par moments, comme éclats lyriques. Ce matin à midi et demi je lisais tout haut une pièce qui m'a presque fait mal nerveusement tant elle me faisait plaisir : c'était comme si on m'eût chatouillé la plante du pied. »

(*Corresp.* II, 79.)

L'année suivante, Flaubert parle encore de Ronsard. Son enthousiasme n'a pas diminué, au contraire. Il songe maintenant à en faire une édition avec l'aide de Bouilhet, et à y ajouter une préface. « — Avec celle que j'écrirais pour *Melænis*, dit-il, et le conte chinois réunis en un volume, et de plus celle de mon *Dictionnaire des idées reçues*, je pourrais à peu près dégoiser là ce que j'ai sur la conscience d'idées critiques. » (II, 186.) Cette préface, d'ailleurs, n'aurait pas été précisément une étude critique sur Ronsard. Flaubert se proposait d'y faire « l'histoire du sentiment poétique en France, avec l'exposé de ce que l'on entend par là dans notre pays, la mesure qu'il lui en faut, la petite monnaie dont il a besoin ». Autrement dit, la préface projetée aurait opposé la force du sentiment poétique chez des poètes comme Ronsard et l'affaiblissement de ce même sentiment dans notre siècle prosaïque et utilitaire. Ainsi donc, ce qui attirait surtout Flaubert vers Ronsard, c'était le tempérament éminemment poétique du chef de la Pléiade; il le considérait, en un mot, comme un artiste dans toute la force du terme, et l'on peut croire que les écarts de son imagination (en admettant qu'il s'en rendit compte) ne faisaient sans doute qu'accentuer davantage le penchant qui le portait vers lui.

*
* *
*

Avec son tempérament romantique et ses tendances nettement réalistes, Flaubert semble au premier abord mal préparé à goûter la littérature française du xvii^e siècle. Nous pouvons remarquer que, pour aucun des grands écrivains de cette époque, il ne professe l'admiration fanatique qu'il a pour Shakspeare, par exemple, ou pour Victor Hugo. Il ne parle même pas très souvent de nos grands classiques. Rien sur Descartes, rien sur Pascal; peu de chose sur Corneille, sauf dans la *Lettre au conseil municipal de Rouen*, où il fait observer que notre grand tragique attend encore une statue dans sa ville natale; quelques allusions à peine à Molière, qu'il aimait cependant.

En revanche, on rencontre dans la correspondance pas mal de phrases désobligeantes à l'égard du xvii^e siècle en général et de quelques-uns de ses représentants. Exécutant en quelques lignes, dans un passage fort irrévérencieux, la *Politique tirée de l'Écriture sainte*, de Bossuet, il ajoutera que « l'aigle de Meaux » n'était peut-être après tout qu'une oie. Il n'est pas loin de professer sur la tragédie racinienne les paradoxes des gilets rouges de 1830. Il s'amuse énormément à citer deux vers de Racine

qui lui semblent ridicules et « pompiers », tous deux tirés de *Phèdre* :

De ton horrible aspect purge tous mes Etats,
et :

Reste impur des brigands dont j'ai purgé la terre.

C'est que Flaubert exérait particulièrement, et en cela on ne saurait le blâmer, le genre conventionnel et déclamatoire, le style pompeux et froid. Nous savons qu'il s'était amusé, par manière de parodie, à composer avec Bouilhet une *tragédie classique*, *Jenner ou la découverte de la vaccine*, qui contenait des périphrases invraisemblables sur l'écumoire et le bonnet de coton. — Il détestait aussi, dans les manières comme dans la littérature, le genre guindé et faussement grave ou majestueux. Il ne cache pas son ennui à la lecture de certaines correspondances du xvii^e siècle : il trouvait qu'elles n'avaient aucune souplesse et aucune liberté d'allures, qu'elles manquaient de chaleur et de vie. On connaît la singulière réponse qu'il fit à Sainte-Beuve, lors de la polémique de *Salammbô*. Sainte-Beuve avait dit qu'il était assez difficile de s'intéresser à tous ces Carthaginois, dont les façons de penser et de sentir étaient trop différentes des nôtres. Flaubert répliqua que les mœurs de Port-Royal lui paraissaient plus étranges encore, et que, pour lui, il n'avait jamais pu concevoir comment plusieurs amis avaient eu l'idée baroque de vivre ensemble plusieurs années en se disant « vous » et « Monsieur ». Evidemment l'austère gravité et même la grandeur morale du jansénisme étaient lettre morte pour lui. — Enfin, — et ceci est certainement le reproche le plus grave adressé par Flaubert au xvii^e siècle, — il reprochait aux hommes de cette époque de n'avoir pas eu le sens de la poésie :

« — On était terre à terre en somme (au xvii^e siècle). Le lyrisme en France est une faculté toute nouvelle. Je crois que l'éducation des jésuites a fait un mal considérable aux lettres. Ils ont enlevé de l'art la nature. Depuis la fin du xvi^e siècle jusqu'à Hugo, tous les livres, quelque beaux qu'ils soient, sentent la poussière du collège. »

(*Corresp.* II, 337.)

En somme, trois ou quatre auteurs du xvii^e siècle semblent seuls avoir trouvé grâce devant Flaubert : La Bruyère, La Fontaine, Perrault, et — chose qui pourra paraître d'abord étrange — Boileau.

La sympathie de Flaubert pour La Bruyère s'explique aisément. C'est certainement le moins *classique* des écrivains du

xvii^e siècle. Son observation précise, la variété et la couleur de son style, sa recherche de l'effet et de l'imprévu, tout fait de lui un modèle. Ajoutons qu'on sent dans son style, comme dans celui de Flaubert, un peu d'effort, et cette sorte de gêne que nous cause à la longue la perfection même, lorsqu'elle est trop longtemps soutenue. La Bruyère fut un des maîtres de Flaubert dans l'art d'écrire. Il s'est lui-même expliqué nettement là-dessus, et nul doute qu'il n'ait appris dans les *Caractères* une bonne partie de sa rhétorique :

« — Hier soir, j'ai lu La Bruyère en me couchant. Il est bon de se retremper de temps à autre dans ces grands styles-là. Comme c'est écrit ! Quelles phrases ! Quel relief et quels nerfs ! Nous n'avons plus l'idée de tout ça, nous autres. On lit même ces bouquins une fois, puis tout est dit. On devrait les savoir par cœur. »

(*Corresp.* I, 176.)

C'est toujours avec sympathie, et presque avec enthousiasme que Flaubert parle de l'auteur des *Contes de fées*. Il voyait en lui un des rares classiques qui avaient eu vraiment le don poétique, le don de l'image pittoresque et de l'expression colorée :

« — C'est charmant, charmant. Que dis-tu de cette phrase : « La chambre était si petite que la queue de cette belle robe ne pouvait s'étendre. » Est-ce énorme d'effet, hein ? Et celle-ci : « Il vint des rois de tous les pays, les uns en chaises à porteurs, d'autres en cabriolets, et les plus éloignés montés sur des éléphants, sur des tigres, sur des aigles. »

(*Corresp.* II, 158.)

Ceci est même autre chose que de l'imagination poétique : c'est de la fantaisie, caractère que Flaubert, admirateur des fées d'Aristophane et auteur de fées lui-même, devait certainement apprécier. Assurément, Perrault aurait peut-être été le premier surpris de ce que Flaubert trouvait en lui. Mais nous savons que Flaubert pratiquait volontiers, par moments, ce genre de critique paradoxale ; Maxime Du Camp ne nous dit-il pas, dans ses *Souvenirs littéraires*, que la plus belle scène de Molière, aux yeux de Flaubert, c'était la bouffonne « turquerie » du *Bourgeois gentilhomme*. Là aussi, comme dans Perrault, il trouvait ou croyait trouver de la couleur et de la fantaisie.

Imagination, fantaisie, passion, voilà encore les qualités qui séduisent Flaubert chez La Fontaine. Il admirait les *Fables*, et les *Contes* presque autant que les *Fables*. Il y trouvait plus de

sincérité que dans le *Jocelyn* de Lamartine, et c'est après avoir jugé défavorablement ce dernier poème qu'il écrit :

« — Comme nous nous sommes délectés ensuite dans La Fontaine! c'est à apprendre par cœur d'un bout à l'autre. La *Courtisane amoureuse*, quels vers! quels vers! que de tournure et de style! Il n'y a pas dans Lamartine un seul trait humain, sensible au sens ordinaire du mot, comme celui de Constance baisant les pieds de son amant. Voilà du cœur au moins, et de la poésie! »
(*Corresp.* II, 221.)

L'exemple pris par Flaubert était assurément bien choisi. Nous ne pouvons toutefois nous empêcher de juger excessive son admiration pour les *Contes*, qui — toute question de moralité mise à part — sont en somme une œuvre assez froide. Mais le seul fait que Flaubert a mis La Fontaine au-dessus de Lamartine, montre assez quel cas il faisait de l'originalité poétique de l'auteur des *Fables*.

Plus originale et plus intéressante encore, par les idées générales qui l'expliquent et la justifient, est l'appréciation, en somme très favorable, de Flaubert sur Boileau. Sans doute, il ne ménage pas çà et là, au *légitimateur du Parnasse*, les railleries et les coups de patte. Ce « gredin-là », ce « vieux croûton » était « le moins poète des poètes ». Mais il a deux grandes qualités devant lesquelles Flaubert s'incline, parce que sans doute elles étaient les siennes, à un haut degré. D'abord, il savait écrire,

Et son vers bien ou mal, dit toujours quelque chose.

« — Cela me semble vraiment fort, et on ne se lasse pas de ce qui est bien écrit : le style, c'est la vie, c'est le sang même de la pensée. Boileau était une petite rivière, étroite, peu profonde, mais admirablement limpide et bien encaissée. C'est pourquoi cette onde ne tarit pas. »

(*Corresp.* II, 313.)

De plus, il connaissait à merveille le prix du travail, de l'effort soutenu; et, d'après Flaubert, comme le royaume du ciel, la beauté artistique souffre violence :

« — Ce gredin-là vivra autant que Molière, autant que la langue française... Qu'a-t-il fait? Il a suivi sa ligne jusqu'au bout, et donné à son sentiment si restreint du beau toute la perfection plastique qu'il comportait... Tout cède et tout pète à la fin *devant les obstinations suivies*. »

(*Corresp.* II, 174.)

Et dans un autre passage, Flaubert donne une raison encore plus profonde de son admiration pour Boileau. On pourrait lui objecter, en effet, qu'entre le classicisme de Boileau et ses théories à lui il y a une telle différence que les œuvres de Boileau ne peuvent vraiment lui paraître belles, au sens où lui-même entend la beauté. Mais Flaubert répudie nettement toutes ces fausses distinctions d'écoles. Croire à une beauté classique et à une beauté romantique; s'imaginer que si on aime l'une on doit peu goûter l'autre, — c'est là une conception étroite qui est bien loin de sa pensée. Toute œuvre est belle dans laquelle l'auteur a bien fait ce qu'il a voulu faire, et, conclut Flaubert,

« — Ce que j'admire dans Boileau c'est ce que j'admire dans Hugo, et, où l'un a été bon, l'autre est excellent. *Il n'y a qu'un beau*, c'est le même partout, mais il a des aspects différents, il est plus ou moins coloré par les reflets qui le dominent. »

(*Corresp.* II, 313.)

Cette idée féconde et élevée de l'unité de la beauté artistique est vraiment tout à l'opposé des théories étroites de la *Préface de Cromwell*, ou de l'*Art poétique* de Boileau lui-même. Flaubert s'inclinera toujours devant cette beauté, même quand elle sera obtenue par les procédés techniques les plus différents de ceux qu'il serait porté à admirer lui-même. Artiste impersonnel et impassible, il n'aimera ni la littérature militante du XVIII^e siècle, ni les effusions sentimentales de Lamartine et de Musset, ni les revendications sociales des *Misérables*; mais, artiste amoureux de la forme, épris de beau style, il aimera autant la phrase de Voltaire que celle de Chateaubriand; il goûtera également la poésie sobre et forte mais un peu prosaïque de Boileau, la poésie plastique de Gautier, et la prodigieuse invention verbale de Victor Hugo. C'est donc la perfection de la forme qui pour Flaubert est chose indépendante des écoles et des doctrines, ce sont les qualités techniques des écrivains, leur conscience, leur application au travail, leur recherche patiente de l'expression juste, de la phrase vigoureuse ou harmonieuse qu'il admire également chez tous, anciens ou modernes, romantiques ou classiques, — et c'est bien là le sens et la portée de ce jugement général, plutôt sympathique en somme, sur nos grands classiques :

« — Les bonshommes du siècle de Louis XIV... n'étaient pas des hommes d'énorme génie. On n'a aucun de ces ébahissements en les lisant, qui vous fassent croire en eux à une nature plus qu'humaine, comme à la lecture d'Homère, de Rabelais, de Shakspeare surtout, non! mais quelle conscience! comme ils se sont efforcés de trouver pour leur pensée les expressions justes! quel

travail! quelles natures! comme ils se consultaient les uns les autres! comme ils savaient le latin! comme ils lisaient lentement! Aussi toute leur idée y est, la forme est pleine, bourrée et garnie de choses jusqu'à la faire craquer. Or, il n'y a pas de degrés : *ce qui est bon vaut ce qui est bon*; La Fontaine vivra tout autant que le Dante, et Boileau que Bossuet ou même qu' Hugo. »

(*Corresp.* II, 194.)

Ainsi, Flaubert est plutôt sensible aux qualités en quelque sorte « morales » de nos classiques : application, conscience, recherche de l'expression exacte, respect de leur art. Il lui arrive de parler d'eux avec un peu d'irrévérence peut-être; mais en somme il les comprend bien, et, quand il les apprécie, il s'efforce d'être juste. Sans doute aussi il a particulièrement aimé ceux qui déjà avaient écrit comme il essayait d'écrire lui-même : le contraire eût été surprenant, car nous avons pu constater à maintes reprises que Flaubert, impersonnel, ou tâchant de l'être, dans ses œuvres, l'est en somme fort peu dans sa critique : cette critique est presque tout entière d'impression et de sentiment.

* * *

Flaubert ne parle des auteurs du XVIII^e siècle guère plus souvent que de ceux du XVII^e; peut-être lui sont-ils plus sympathiques toutefois. La fausse majesté, l'emphase, le purisme, tous ces défauts qu'il croyait pouvoir relever chez les écrivains du XVII^e, il les trouvait peut-être moins fréquemment chez ceux du XVIII^e. L'âme de ces écrivains, leur manière de sentir et de penser devait aussi lui sembler moins différente de la nôtre; il se sentait plus près d'eux et presque de leur famille. En revanche, il devait fort peu aimer un caractère, pourtant essentiel, de cette littérature : elle n'est à aucun degré une littérature désintéressée. Les lettres, au XVIII^e siècle, se font actives et militantes; il n'est presque pas d'ouvrage de cette époque qui ne soit une attaque, une défense, un instrument de propagande; les polémiques sont fréquentes et passionnées, et les plus grands y perdent leur indépendance d'artistes, quand ils n'y compromettent pas leur dignité. Nous voici bien loin du dédain de Flaubert pour tout ce qui n'est pas artiste, et du mépris qu'il professait pour la littérature « utile », politique, sociale ou moralisatrice.

Il ne faut pas chercher ailleurs, par exemple, les raisons de son aversion pour Rousseau. Il avait commencé par adorer le Rousseau romantique et lyrique, le poète dont la sensibilité frémissante s'exprime dans les *Confessions* :

« — Tu as lu Rousseau, dis-tu (écrit-il à dix-sept ans). Quel homme ! Je te recommande spécialement ses *Confessions*. C'est là dedans que son âme s'est montrée à nu. Pauvre Rousseau qu'on a tant calomnié, parce que ton cœur était plus élevé que celui des autres, il est de tes pages où je me suis senti fondre en délices et en amoureuses rêveries ! »

(1838. *Corresp.* I, 18.)

Mais cet engouement ne dura guère. S'il les aima pendant sa jeunesse, Flaubert n'aima pas longtemps les ouvrages où l'âme des écrivains « se montre à nu ». Dès 1855, écrivant à Bouilhet (III, 14), il admire sans restriction le style de l'*Emile* : « C'est écrit, il faut en convenir, et ce n'était pas facile. » Mais il fait ses réserves sur le fond : « Quel baroque bouquin comme idées ! » Enfin, l'expression la plus claire de son antipathie pour Rousseau est dans une lettre à Michelet :

« — Bien que je sois dans le troupeau de ses petits-fils, cet homme me déplaît. Je crois qu'il a eu une influence funeste. C'est le générateur de la démocratie envieuse et tyrannique. Les brumes de sa mélancolie ont obscurci dans les cerveaux français l'idée du droit. »

(*Corresp.* III, 342.)

Est-ce vraiment la mélancolie de Rousseau qui est responsable en pareille matière ? Nous n'oserions l'affirmer. Mais l'idée de Flaubert est nette : Rousseau a eu le tort de mettre la littérature au service de sa politique, et ses déclamations sentimentales ont répandu dans la foule de chimériques idées de fraternité et d'égalité ; séduits par son éloquence paradoxale et souvent sophistique, les Français ont trop souvent oublié que la générosité ne dispense pas de pratiquer la grande règle : Rendre à chacun ce qui lui est dû, — et que dans aucun cas la charité ne doit obscurcir la justice. C'était là, nous l'avons vu, une des idées les plus chères à Flaubert, et il l'a souvent exprimée dans ses lettres à George Sand, au moment de la Commune et de l'établissement de la République.

Avec Voltaire, Flaubert se sent plus à l'aise. Sans doute il ne parle jamais de ses œuvres de circonstance, livres de polémique, traités de politique ou pamphlets, et on peut être sûr qu'il ne les aimait pas, pour les mêmes raisons qui lui faisaient détester l'*Emile* ou le *Contrat social*. Mais la langue et le style de Voltaire l'enchantent. Tout en regrettant de n'y trouver que peu de couleur et d'harmonie, il a été séduit par ses qualités spirituelles et intellectuelles, la sobriété, l'exactitude, la juste adaptation du langage à la pensée. Il lut plusieurs fois *Candide* avec délices et même le traduisit en anglais. Il est vrai qu'après avoir lu d'un

bout à l'autre les tragédies de Voltaire — ce qui peut à bon droit passer pour un travail fastidieux — il déclara un jour (II, 103) qu'on y rencontrait « des vers étonnamment bêtes ». Mais en général ses jugements sur Voltaire écrivain sont toujours favorables, quand ils ne sont pas enthousiastes. Il est même allé plus loin. Lui, le railleur impitoyable du bourgeois voltairien, qu'il s'appelle Homais ou Bouvard, il a cru cependant à la sincérité de l'œuvre antireligieuse de Voltaire, et il s'est expliqué, à ce sujet, dans une lettre de 1859 :

« — C'est pour moi un *saint* ! Pourquoi s'obstine-t-on à voir un farceur dans un homme qui était un fanatique ?... j'aime le grand Voltaire autant que je déteste le grand Rousseau... Je m'étonne que vous n'admiriez pas cette grande palpitation qui a remué le monde. Est-ce qu'on obtient de tels résultats quand on n'est pas sincère ? Vous êtes, dans ce jugement, de l'école du XVIII^e siècle lui-même, qui voyait dans les enthousiasmes religieux des momeries de prêtres... Bref, cet homme-là me semble ardent, acharné, convaincu, superbe... Et ce qui me le fait chérir, c'est le dégoût que m'inspirent les voltairiens, des gens qui rient sur de grandes choses. »

(*Corresp.* III, 158.)

A signaler encore le passage où Flaubert explique que la critique religieuse de Voltaire, mesquine, étroite et intolérante, a cependant rendu possible la critique vraiment scientifique, respectueuse et même sympathique d'un Renan : idée contestable sans aucun doute, vu qu'il est difficile de comprendre comment l'étroitesse d'esprit peut conduire à la science, et l'irrévérence au respect ; idée intéressante toutefois, puisqu'elle nous prouve que l'admiration de Flaubert pour Voltaire ne s'arrêtait pas au style, mais qu'elle s'étendait aussi à son rôle et à ses idées.

En ce qui concerne Buffon et Montesquieu, on ne peut pas affirmer que les idées scientifiques de l'un, que les doctrines politiques de l'autre aient plu à Flaubert, car on ne voit pas, dans la correspondance, qu'il ait jamais eu l'occasion de les discuter. Mais il est incontestable qu'il les admire beaucoup comme écrivains. De fait, Buffon et Montesquieu sont bien les deux auteurs les plus impersonnels du XVIII^e siècle, au sens où Flaubert entendait ce mot. Tous deux ont mis dans leur œuvre un peu de cette sérénité, de cette indépendance, de cette gravité qui sont les qualités du savant, et que Flaubert, nous le savons, exigeait également de l'artiste.

Flaubert parle peu de l'*Histoire naturelle* de Buffon ; s'il le fait, ce n'est guère que pour railler le style pompeux de certaines

descriptions d'animaux, ce qui est parfaitement légitime. Mais il admire le *Discours sur le style* sans restriction.

« — J'ai été émerveillé dernièrement de trouver dans les préceptes du style du sieur Buffon nos pures et simples théories sur le susdit art. Comme on est loin de tout cela ! Dans quelle absence d'esthétique repose ce brave xix^e siècle ! »

(*Corresp.* III, 29.)

Nécessité impérieuse de l'ordre dans les idées et du plan rigoureux ; scrupule dans le choix de l'expression exacte, dans la construction de la « phrase bien faite » ; prix du travail et de l'effort, affirmation que la beauté peut s'acquérir à force de correction et de patience, — telles sont les principales idées du *Discours sur le style* que Flaubert devait approuver, comme il les approuvait aussi dans l'*Art poétique* de Boileau. En somme Buffon et Boileau lui font l'effet de deux bons professeurs de rhétorique ; leur esprit est un peu étroit, mais leurs leçons sont excellentes, et il est bon de passer par leur école, à condition bien entendu de n'y pas demeurer.

Quant à Montesquieu, il avait tout ce qu'il fallait pour charmer Flaubert : la sûreté de son information, son goût de la civilisation romaine, son esprit grave et dédaigneux, son style vigoureux et sobre. Il admirait ce langage énergique, ces « phrases qui sont tendues comme des biceps d'athlète », et citait volontiers des formules saisissantes, des expressions d'un effet puissant, trouvées dans la *Grandeur et décadence des Romains* ou dans le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate*. « Et quelle profondeur de critique ! » ajoutait-il. S'il est vrai que Montesquieu fut toujours lu par Flaubert avec passion, et qu'il goûtait en lui aussi bien l'historien que l'écrivain, ne pouvons-nous pas penser que l'étude tentée par Flaubert, dans *Salammbô*, en quelques pages bourrées de faits et de connaissances, des institutions carthaginoises et de l'esprit public carthaginois ont bien pu lui être inspirées par le célèbre chapitre de « Grandeur et décadence » ; où Montesquieu oppose nettement, en une série d'antithèses lumineuses et précises, le génie de Rome, cité militaire et démocratique, à celui de Carthage, cité commerçante, peu guerrière, divisée par les factions, vouée fatalement aux révoltes et à l'anarchie ?

d) FLAUBERT ET LES ROMANTIQUES

Nous arrivons aux auteurs du xix^e siècle, et les appréciations de Flaubert vont devenir désormais plus nombreuses, plus pré-

cises et plus développées. Ce grand admirateur des anciens et des classiques ne dédaignait pas son temps ; ce pessimiste, en dépit de ses constatations découragées sur la décadence de l'art d'écrire, ne condamnait pas *à priori* tous ses contemporains ; ce solitaire ne vivait pas à l'écart du mouvement des esprits : bien au contraire, il était toujours à l'affût de l'œuvre nouvelle ou du talent nouveau ; en un mot il « se tenait au courant », suivant une expression fort juste, bien qu'il ne l'aimât pas, et qu'il l'ait ironiquement placée dans la bouche de Charles Bovary.

On sait qu'une des idées les plus originales des romantiques fut la préférence marquée qu'ils accordèrent aux grands écrivains étrangers sur nos classiques français. A leur exemple, Flaubert se livra de bonne heure à la lecture de quelques grands écrivains étrangers, en assez petit nombre, il est vrai. Il ignorait l'allemand, mais il savait assez bien l'anglais, s'exerçait dès le collège à traduire Byron, et ne désespérait pas, quelques années après, de pouvoir arriver à lire Shakspeare dans le texte.

Son admiration pour Byron date naturellement de l'époque où il était un pur romantique. Plus tard, quand les théories esthétiques qui lui étaient personnelles se furent précisées, il fit des réserves sur ce perpétuel étalage de la personnalité du poète, sur l'abus des confidences qui font le fond de *Childe Harold*, sur la monotonie fatigante de ces héros byroniens qui ont tous la même mélancolie, le même scepticisme, le même donjuanisme satanique, et que l'on rencontre, toujours identiques, sous les masques de Harold, de Lara ou du Corsaire.

Au contraire, c'est surtout l'impersonnalité, la profondeur de la pensée, la beauté presque antique de l'expression qui le séduisaient dans Goethe. Il enrageait de voir que la plupart de ses contemporains ne connaissaient de Goethe que le romantisme un peu conventionnel de *Werther*. Pour lui, il admirait surtout le poète d'*Iphigénie en Tauride*, le philosophe des *Entretiens avec Eckermann*, et il regrettait que Victor Hugo, en dépit de sa croyance à la mission sociale du poète, eût au contraire trop souvent manqué d'originalité et de profondeur dans la pensée.

Mais de tous les étrangers, celui que Flaubert préfère, c'est sans contredit Shakspeare. Il le lut toute sa vie, et jamais, dans ses appréciations enthousiastes, on ne remarque aucune note discordante. Guidé par un instinct très sûr de l'originalité des œuvres littéraires, il avait particulièrement remarqué en lui trois caractères qui, de fait, le distinguent profondément des poètes classiques. C'était d'abord l'abondance et la puissance des méta-

phores, le libre jeu de l'imagination, l'évocation fantastique et colorée de toutes les réalités vivantes :

« — Nous lisons *Macbeth* ! c'est là que les images dévorent la pensée ! quel monsieur ! quel abus des métaphores ! il n'y a pas une ligne, et, je crois, un mot, qui n'en porte au moins deux ou trois. »

(*Corresp.* III, 51.)

C'était, ensuite, l'absence complète de tout purisme et de tout respect humain, le passage continu du sublime au grotesque, les scènes d'une émotion poignante alternant avec des scènes d'un comique digne de Plaute et d'Aristophane :

« — Je viens de finir le *Périclès* de Shakspeare. C'est atrocement difficile et prodigieusement gaillard. Il y a des scènes de bordel où ces dames et ces messieurs parlent un langage peu académique : c'est agréablement bourré de plaisanteries obscènes. »

(*Corresp.* III, 146.)

C'était, enfin, le sentiment poétique par excellence, le sentiment du vague, du fantastique et de la fantaisie, l'art d'exprimer ce qui semble inexprimable, c'est-à-dire le désordre et l'incohérence de la pensée, l'égarement des passions, le vertige moral et la folie :

« — J'ai été *écrasé* pendant deux jours par une scène de Shakspeare, la première de l'acte III du *Roi Lear*. Ce bonhomme-là me rendra fou. Plus que jamais tous les autres me semblent des enfants à côté. Dans cette scène, tout le monde, à bout de misère et dans le paroxysme de l'être, perd la tête et déraisonne. Il y a là trois folies différentes qui hurlent à la fois, tandis que le bouffon fait des plaisanteries, que la pluie tombe et que le tonnerre brille. »

(*Corresp.* II, 376.)

Emporté par son fanatisme pour Shakspeare, Flaubert devenait injuste pour nos poètes français, et tout en souhaitant (*ibid.*) « de les broyer dans un pilon, pour peindre ensuite avec ces résidus les murailles des latrines », il concluait : « Il me semble que si je voyais Shakspeare en personne, je crèverais de peur ! »

Il connaissait beaucoup moins bien les littératures méridionales, et ne parle guère, dans sa correspondance, que de Dante et de Cervantès. Encore Dante lui restait-il à peu près fermé. Il ne le trouvait pas assez impeccable dans l'expression, lui reprochait l'absence de plan, « trop de répétitions » (II, 98), et le pla-

çait bien loin « des poètes universels, qui n'ont pas chanté, eux, leurs haines de village, de caste ou de famille... on n'ose pas dire que ça vous embête ». — En revanche, il relisait souvent *Don Quichotte*, et se délectait dans cette épopée burlesque, pleine d'imagination et de fantaisie, d'où se dégageait une philosophie sceptique et un peu amère, un mépris de l'orgueil humain dont Flaubert se souvint peut-être en écrivant *Bouvard et Pécuchet*.

Préparé par son éducation, par ses lectures, par ses préférences personnelles, à goûter les écrivains romantiques, comment Flaubert les a-t-il jugés? On peut dire en général qu'il est nettement hostile à certains principes et à certaines habitudes d'esprit des romantiques : l'individualisme et l'expression des sentiments personnels, l'abus du sentimentalisme vague et des attendrissements à tout propos, la conception morale et sociale que quelques écrivains de cette époque se sont faite de la poésie et de l'art. En revanche, il leur est reconnaissant d'avoir enrichi la langue, d'avoir affranchi l'imagination des conventions et des règles, d'avoir varié et multiplié à l'infini les formes artistiques. Nous allons passer successivement en revue ceux qu'il n'aime pas, comme Béranger, Lamartine, Musset; ceux qu'il aime, comme Chateaubriand ou Hugo. Nous pourrions ainsi constater que, dans les deux cas, ses jugements procèdent de la même idée générale : les principes esthétiques des romantiques lui semblent souvent faux, l'exécution artistique des œuvres romantiques lui paraît le plus souvent parfaite.

On serait peut-être surpris de voir Flaubert discuter si souvent et si longuement des mérites de Béranger, si on ne connaissait la colossale réputation de ce chansonnier de 1840 à 1850. C'était alors une « gloire nationale », tout autant que Lamartine, bien plus que Victor Hugo. Après l'avoir jugé d'abord sous une forme assez modérée, Flaubert finit par l'exécrer véritablement. Il lui reprochait d'être un poète facile, c'est-à-dire peu soucieux de la beauté de la forme, et désireux avant tout de servir à son public la marchandise qui lui plaisait :

« — Il y a des génies énormes qui n'ont qu'un défaut, qu'un vice, c'est d'être sentis surtout par les esprits vulgaires, par les cœurs à poésie facile. Béranger depuis trois ans défraye les amours d'étudiants et les rêves sensuels des commis-voyageurs. »

(*Corresp.* I, 162.)

Il lui reprochait encore sa philosophie béatement optimiste, son manque de profondeur, et trouvait étrange que ce prétendu poète n'eût jamais exprimé une seule des pensées, une seule des

incertitudes et des passions qui agitent l'âme de l'homme moderne :

« — Je le lis historiquement, car c'est un homme d'un autre âge. Son amour heureux qui chante si joyeusement à la fenêtre de sa mansarde est pour nous, jeunes gens d'à présent, quelque chose de tout étrange. On admire ça comme l'hymne d'une religion disparue, mais on ne le sent pas. »

(*Corresp.*, *ibid.*)

Il lui reprochait enfin d'être foncièrement bourgeois, c'est-à-dire de n'avoir rien de ce qui distingue l'artiste, originalité de la pensée ou profondeur du sentiment. Il déclarait dédaigneusement que Béranger représentait à peu de chose près le maximum de poésie que pût comprendre la bourgeoisie du temps de Louis-Philippe : « C'est, disait-il (I, 204), le bouilli de la poésie moderne : tout le monde peut en manger et trouver ça bon. »

Lamartine, pas plus que Béranger, ne trouva grâce devant Flaubert, et vraiment ici le jugement de Flaubert paraît étroit et injuste. Cela est d'autant plus sensible que ce jugement, bien que souvent et énergiquement exprimé, au fond, manque de précision. Flaubert semble avoir été complètement réfractaire à l'idéalisme de Lamartine, à cet art subtil et délicat avec lequel il dépouille un sentiment, en quelque sorte, de toute enveloppe terrestre et matérielle, pour nous le présenter à l'état pur, sans insister sur l'individualité des personnages qui l'éprouvent, sans préciser le cadre des événements auxquels il est fait allusion. Voici par exemple la critique de *Graziella* par Flaubert :

« — Ce ne sont pas des êtres humains, mais des mannequins. Que c'est beau, ces histoires d'amour où la chose principale est tellement entourée de mystère qu'on ne sait à quoi s'en tenir, l'union sexuelle étant reléguée systématiquement dans l'ombre comme boire, manger, etc. Le parti pris m'agace. Voilà un gail-lard qui vit continuellement avec une femme qui l'aime et qu'il aime, et jamais un désir... O hypocrite ! S'il avait raconté l'histoire vraie, que c'eût été plus beau ! Mais la vérité demande des mâles plus velus que M. de Lamartine... »

(*Corresp.* II, 92-95, *passim.*)

Sans doute on peut accorder à Flaubert que *Graziella* est un roman peu vivant en somme, un peu vague et « flou ». Mais on peut supposer, à voir les expressions nettement malveillantes dont il se sert chaque fois qu'il parle de Lamartine, qu'il jugeait avec la même sévérité le *Chant d'amour*, le *Lac* ou le *Vallon*, et que, peu sensible à la beauté de l'amour platonique et de l'idéa-

lisme sentimental, il aurait posé, à propos de ces chefs-d'œuvre, la même question gauloise, narquoise et brutale qu'il pose à propos de *Graziella* : « Et d'abord, pour parler clair, la b....t-il ou ne la b....t-il pas ? »

Les critiques que Flaubert adresse au style de Lamartine sont peut-être plus fondées, au moins en partie. Nous avons déjà eu l'occasion de citer le passage où il lui reproche de ne pas écrire lentement, à tête reposée et « à froid », ce qui lui paraît, à lui, indispensable lorsqu'on veut faire une œuvre vraiment belle. On peut encore trouver qu'il a raison, lorsqu'il remarque que Lamartine a « l'oreille fausse », critique un peu excessive dans la forme, vérifiée cependant, mais moins souvent que semble le croire Flaubert. (On trouvera dans les *Etudes sur le XIX^e siècle* de M. Faguet deux ou trois exemples de « contresens rythmiques » commis par Lamartine.) Enfin, à deux ou trois reprises, Flaubert déclare ne pas aimer « la phrase femelle » de Lamartine ; il préfère, lui, « ces phrases mâles, à muscles savants, cambrés, et où le talon sonne ». — Assurément le style de Lamartine ne ressemble pas à celui que Flaubert rêvait. Encore pourrait-on citer quelques strophes de la *Réponse à Némésis* ou de la *Marseillaise de la paix* où l'on trouverait difficilement cette mollesse, cette langueur un peu fluide qui lui paraissait être le défaut capital de Lamartine.

Mais c'est Musset surtout qui semble avoir été la « bête noire » de Flaubert. Nous n'insisterons pas longuement sur ce sujet, car nous avons reproduit et commenté, dans le chapitre précédent, les textes essentiels. « Musset, observe tout d'abord Flaubert, est plus poète qu'artiste, et beaucoup plus homme que poète (II, 80). « Cela veut dire qu'il n'a jamais séparé la poésie des sensations qu'elle complète » ; qu'il a trop cru que la poésie devait être exclusivement « la consolation » et l'épanchement du cœur ; qu'il a oublié que la poésie n'est point une débilité de l'esprit, et que l'œuvre d'art demande à la fois plus de profondeur, de généralité et de sérénité. Il a cru faire de belles œuvres parce qu'il était sincère et passionné : c'était méconnaître ce principe essentiel de l'Esthétique : « Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est. » Bref, Flaubert voit dans Musset le type accompli du sentimentalisme romantique, dans ce qu'il a de plus insupportable et de plus niais. — Il est inutile de montrer ce que cette critique a d'excessif et de vraiment injuste. Elle se justifie, en partie, par l'engouement irréfléchi des admirateurs de Musset de 1850 à 1870. A cette époque, Musset jouit en effet d'une vogue extraordinaire. La société spirituelle et légère du second Empire, la génération de 1850, aussi railleuse, sceptique

et amoureuse de la « blague » que celle de 1830 l'avait été peu, goûtait surtout chez Musset sa grâce, et son style alerte et limpide, souvent tout proche du XVIII^e siècle. On l'aimait aussi, un peu, à cette époque, pour son libertinage. « La littérature de 1850 à 1860, dit M. Faguet (*Flaubert*, p. 171), est essentiellement féministe. » C'est le temps des succès de la *Dame aux Camélias*, et même des *Mémoires de Céleste Mogador* ; c'est l'époque où *Madame Bovary* réussit, surtout parce qu'elle fait scandale. Assurément Musset est autre chose qu'un poète gracieux et libertin ; mais comme il était alors le plus populaire et le plus fêté des romantiques, Flaubert a fait de lui le bouc émissaire du « bas romantisme ». Musset était le poète préféré des salons et des gens du monde ; c'était là pour Flaubert une raison suffisante de le détester. Mais Flaubert ne s'en est pas tenu là ; il a identifié Musset avec tous « les pleurards et rêveurs à nacelles » que Musset, le premier, avait raillés. Il a oublié que les grandes passions, suivant une parole célèbre, étaient presque aussi rares, et par conséquent presque aussi originales que les grands génies.

C'est parce qu'ils sont plus foncièrement artistes, parce que leur œuvre se distingue par des mérites esthétiques indépendants de toute mode et de toute école que Flaubert admire surtout, parmi les romantiques, Chateaubriand et Victor Hugo. Mais ici encore il fait des restrictions, toutes les fois qu'il s'agit de juger, non la valeur intrinsèque et absolue des œuvres, mais la valeur relative des théories.

Il parle à plusieurs reprises de Chateaubriand dans la correspondance, et il lui consacre deux longs développements de *Par les champs et par les grèves*. Il commence à jeter en quelque sorte par-dessus bord, et même assez dédaigneusement, toute la poétique de Chateaubriand, telle qu'elle se trouve exprimée dans les chapitres littéraires du *Génie du christianisme* :

« — Quel homme c'eût été sans sa poétique ! Comme elle l'a rétréci ! que de mensonges, de petitesesses !... Chateaubriand est comme Voltaire. Ils ont fait artistiquement tout ce qu'ils ont pu pour gâter les plus admirables facultés que le bon Dieu leur avait données. »

(*Corresp.* II, 99.)

Cela fait, Flaubert reconnaît volontiers que Chateaubriand a ouvert à la poésie française des sources nouvelles d'inspiration. Lui, peu suspect de sympathie pour les héros byroniens, trouve cependant, pour exprimer la mélancolie de l'auteur de *René* et des *Natchez*, des phrases singulièrement précises et évocatrices :

« — Il abandonne son âme aux langueurs de la savane; de l'un à l'autre, ils épanchent leurs mélancolies natives et il épuise le désert comme il avait tari l'amour. »

(*Par les champs*, 246.)

Voici encore, très bien caractérisée, l'originalité de Chateaubriand voyageur, évoquant sous ses pas les paysages et les civilisations antiques, comme Flaubert essaiera de le faire lui-même, dans les lettres de son voyage en Orient et dans certaines descriptions de *Salammbô* :

« — Il va, remuant de ses pieds la poussière antique. Il s'assoit aux Thermopyles et crie : « Léonidas, Léonidas ! », court autour du tombeau d'Achille, cherche Lacédémone, égrène dans ses mains les caroubiers de Carthage, et, comme le pâtre engourdi qui lève la tête au bruit des caravanes, tous ces grands paysages se réveillent quand il passe dans leurs solitudes. »

(*Ibid.*)

Mais c'est surtout le style de Chateaubriand qui ravissait Flaubert. Dans *Par les champs et par les grèves*, ce style est poétiquement caractérisé, « avec sa cambrure royale et sa phrase ondoyante, empanachée, drapée, orageuse comme le vent des forêts vierges, colorée comme le cou des colibris, tendre comme les rayons de la lune à travers le trèfle des église ». — Et s'il est vrai que le pastiche, quand il est habilement exécuté, n'a qu'un intérêt, celui de nous prouver comment les procédés familiers à un écrivain ont été bien compris par un autre, ne peut-on pas voir une preuve de l'admiration de Flaubert pour Chateaubriand dans la magnifique *Rêverie* qu'il a écrite, sur le tombeau du Grand-Bé, rêverie où l'on sent passer, avec le souvenir vivant encore des mélancolies ressenties à la lecture de *René*, une puissance oratoire et comme un souffle de haute mer qui en font une des plus belles pages de la prose française :

« — Il dormira là-dessous, la tête tournée vers la mer; dans ce sépulcre bâti sur un écueil, son immortalité sera comme fut sa vie, déserte des autres et tout entourée d'orages. Les vagues avec les siècles murmureront longtemps autour de ce grand souvenir; dans les tempêtes elles bondiront jusqu'à ses pieds, ou, les matins d'été, quand les voiles blanches se déploient et que l'hirondelle arrive d'au delà des mers, longues et douces, elle lui apporteront la volupté mélancolique des horizons et la caresse des larges brises. Et les jours ainsi s'écoulant, pendant que les flots de la grève natale iront se balançant toujours entre son berceau et son

tombeau, le cœur de René devenu froid, lentement, s'éparpillera dans le néant, au rythme sans fin de cette musique éternelle. »

(*Par les champs*, 222.)

C'est vraiment faire de l'excellente critique que de juger en un tel langage un écrivain que l'on aime. Si les aversions parfois injustifiées de Flaubert l'ont à l'occasion mal servi en matière de jugements littéraires, ses enthousiasmes, en revanche, l'ont quelquefois bien inspiré.

C'est peut-être sur Victor Hugo que la critique de Flaubert s'est exercée avec le plus de précision. Il a éprouvé pour lui, dès sa jeunesse, l'enthousiasme que professaient à l'égard de l'auteur d'*Hernani* tous les adolescents de 1830 à 1840. Plus tard, à l'époque du second Empire, il a jugé l'homme et le poète avec non moins de sympathie, mais avec plus de clairvoyance. Le poète de la *Légende des Siècles* lui paraissait impeccable à tous points de vue ; c'était aux yeux de Flaubert la plus belle imagination de l'époque ; il déclarait que les vers de cet « immense bonhomme » l'avaient « fortement calotté », et qu'on ne ferait jamais des livres « comme ceux des lions » (III, 167). Il lisait de près les *Châtiments*, s'extasiait devant *Le manteau impérial*, trouvait *Les Mouches de Montfaucon* splendides ; en revanche il déclarait — chose que nous ne comprenons guère — que l'*Expiation* était « bâclée », et « tout le Waterloo stupide », soit que la composition du moreeau (Retraite de Russie, Waterloo, Sainte-Hélène, le Coup d'Etat) lui parût artificielle, soit qu'au cours du développement il eût été choqué par des antithèses trop violentes, des effets trop grossiers. Parmi les romans publiés par Hugo après 1860, *Quatre-vingt-treize* plut beaucoup à Flaubert, c'était un roman historique comme il les aimait, une reconstitution qui donnait du passé une impression très forte sinon rigoureusement exacte (IV, 185). En revanche, lors du grand succès des *Misérables*, il fit des réserves, et la lettre qu'il écrivit à ce sujet (III, 227) est vraiment un modèle de critique ; elle définit d'une manière pittoresque quelques-unes des insuffisances notoires de Victor Hugo « penseur » et romancier. C'est d'abord le goût de popularité et de réclame qui se manifeste incontestablement dans quelques-unes des dernières œuvres d'Hugo :

« — Le style me semble intentionnellement incorrect et bas. C'est une façon de flatter le populaire. Hugo a des attentions et des prévenances pour tout le monde. Saint-Simoniens, Philippistes et jusqu'aux aubergistes sont platement adulés. »

C'est aussi l'impossibilité absolue, pour Hugo, de faire vivre un personnage réel ; au fond, c'est toujours de lui qu'il parle, et

par la bouche de ses héros ce sont ses idées à lui qu'il exprime :

« — Il n'est pas permis de peindre si faussement la société quand on est le contemporain de Balzac et de Dickens. Où y a-t-il des prostituées comme Fantine, des forçats comme Valjean, et des hommes politiques comme les stupides cocos de l'ABC ? Pas une fois on ne les voit souffrir dans le fond de leur âme : ce sont des mannequins, des bonshommes en sucre. »

C'est encore l'introduction dans le roman de digressions politiques et même économiques là où elles n'ont que faire :

« — Et les digressions ? Y en a-t-il ! Y en a-t-il ! Le passage des engrais a dû ravir Pelletan. »

Ce sont enfin des prétentions à la philosophie affichées naïvement par un homme qui savait aussipeu réfléchir qu'il savait bien peindre, et dont la pensée était aussi faible et banale que l'imagination était originale et puissante :

« — La postérité ne lui pardonnera pas à celui-là d'avoir voulu être un penseur malgré sa nature. Où la rage de la prose philosophique l'a-t-elle conduit ! Et quelle philosophie, celle de Prudhomme, du bonhomme Richard et de Béranger ! »

Tout en se défendant d'avoir mis dans ses critiques la moindre animosité, Flaubert concluait sa lettre en déclarant que « les dieux vieillissaient ». C'était assez bien distinguer les signes de décadence chez un artiste qu'il aimait toujours, et c'était une preuve de plus à l'appui de sa théorie : on avilit l'art dès qu'on le mêle à ce qui n'est pas lui.

Il nous reste à rappeler en quelques mots les appréciations de Flaubert sur les deux grands romanciers de l'école romantique, Balzac et George Sand.

Il n'y a, dans la correspondance de Flaubert, presque rien sur George Sand avant la période de confidences, qui ne commença que vers 1863. Et il va sans dire qu'il y a beaucoup d'exagérations et de formules de politesse dans les félicitations qu'il adresse à George Sand au sujet des derniers romans publiés par elle. Mais nous pouvons être sûrs que celui qui n'aimait guère Musset et Lamartine n'a pas goûté davantage les effusions lyriques de *Jacques* et de *Lélia*, pas plus que les déclamations socialistes du *Meunier d'Angibault* ou du *Péché de M. Antoine*. Il est regrettable toutefois que nous n'ayons nulle part l'opinion motivée de Flaubert sur les chefs-d'œuvre de George Sand, ses romans champêtres, *François le Champi*, *Les maîtres sonneurs*, *La mare au diable*, etc. Il n'est pas certain qu'ils aient eux-mêmes trouvé grâce devant lui. Le style de George Sand, cette abondance facile et un peu monotone, lui paraissait peu artistique en somme. Moins encore que la strophe de Lamartine, ce n'était pas là « la phrase mâle »

qu'il rêvait. On le sent bien lorsqu'on voit plus tard Flaubert féliciter George Sand de sa rapidité à écrire, en ayant l'air de regretter lui-même de ne pouvoir en faire autant. S'il est vrai, comme on l'a très bien dit, que le principal caractère de George Sand soit la « *lactea ubertas* » dont parle Quintilien, c'était là peut-être la dernière qualité dont Flaubert pût faire cas.

Quant à Balzac, il est certain que Flaubert était à même d'apprécier mieux qu'un autre la variété et la profondeur de son observation. Nous verrons, quand nous étudierons la composition de ses romans, dans quelle mesure il a subi l'influence de la « Comédie humaine », dans quelle mesure il s'en est affranchi (1).

Ce qui est probable, bien que nous n'ayons aucun texte à ce sujet, c'est que le style de Balzac, puissant parfois, mais négligé presque toujours, souvent déclamatoire dans les romans sentimentaux, souvent plat et digne d'un greffier, d'un commissaire-priseur ou d'un guide Joanne dans ses romans réalistes, devait inspirer à Flaubert une répulsion invincible. Ce qui est certain, c'est que le seul passage de la correspondance où il est question du caractère de Balzac est loin de lui être favorable :

« — Quelle préoccupation de l'argent et quel peu d'amour de l'art ! Avez-vous remarqué qu'il n'en parle pas une fois ? Il cherchait la gloire mais non le beau... Avant tout ignorant comme une cruche, provincial jusque dans la moelle des os. Le luxe l'épate. »
(*Corresp.* IV, 252.)

Ne pas être artiste, être « épaté » par le luxe et par l'argent, et surtout ne jamais parler d'art dans sa correspondance, voilà certes des défauts que Flaubert n'a pu pardonner.

e) FLAUBERT ET SES CONTEMPORAINS

Trois grands faits dominent l'histoire de la littérature française de 1840 à 1880, — quarante années qui sont précisément l'époque de la maturité de Flaubert. — Il se manifeste d'abord, à partir de 1840, une réaction de plus en plus forte contre le romantisme, qui s'oriente lui-même vers le réalisme. Cette orientation est dirigée d'abord par les poètes dramatiques de l'« école du bon

(1) Signalons toutefois, dès maintenant, un rapprochement qui n'a été fait nulle part, croyons-nous, entre l'*Éducation sentimentale* et un des meilleurs ouvrages de Balzac, les *Illusions perdues*. Il y a une certaine analogie entre le caractère de Frédéric et celui de Rubempré, tous deux faibles de volonté, idéalistes de tour d'esprit, destinés à être le jouet des hommes et des choses, et à se meurtrir contre la réalité. Quelques scènes de Flaubert, même, par exemple la promenade de Frédéric, solitaire et désolé, au milieu des élégances du Bois de Boulogne et des

sens », Ponsard et Emile Augier, puis par Alexandre Dumas fils ; par les romans, mieux connus et mieux compris, de Stendhal ; par les nouvelles de Mérimée, qui apportent au public une observation plus précise et un style plus nerveux que ceux des romans romantiques. — Arrive ensuite, vers 1855, le commencement du mouvement parnassien et de l'école de l'art pour l'art en poésie : à cette époque paraissent les *Emaux et Camées* et les premiers poèmes de Leconte de Lisle. — Nous assistons enfin, vers 1870, à l'épanouissement du roman naturaliste avec les frères de Goncourt, et plus tard Guy de Maupassant et Emile Zola.

Il n'est guère aucun de ces écrivains sur le talent duquel Flaubert n'ait eu l'occasion d'exprimer sa manière de voir. Mais ses appréciations, bien que souvent fort précises, manquent un peu de généralité et de profondeur, lorsqu'il parle de ses contemporains. Et cela se comprend. Il est toujours difficile de fixer la valeur et la portée des œuvres que l'on voit naître. De plus, Flaubert avait des raisons personnelles d'aimer ou de détester certains de ces auteurs, et ses jugements s'en sont trouvés assez souvent faussés.

La réaction de 1840-1850 contre le romantisme n'a jamais été sympathique à Flaubert ; et les principaux auteurs dramatiques qui l'ont dirigée lui ont toujours paru vulgaires, plats, « antipoétiques. » Il critique sévèrement les pièces de Dumas fils. Il ne semble pas comprendre l'enthousiasme pour des œuvres littéraires aussi peu littéraires que possible, c'est-à-dire qui valent peut-être par leur fond, par l'intérêt des questions traitées, mais nullement par les qualités proprement dramatiques ou artistiques ; il n'aime pas les raisonneurs du théâtre de Dumas, ces personnages obligatoires et identiques qui, à point nommé, lancent par-dessus la rampe la tirade essentielle, celle que le public attend avec curiosité, car il sait qu'il trouvera là la thèse, l'idée de derrière la tête de l'auteur. Il est surtout fort peu sensible à l'intention moralisatrice des pièces de Dumas. C'est une brochure qu'il faut écrire, pense-t-il, c'est un discours qu'il faut prononcer devant une commission de jurisconsultes, mais ce n'est pas un drame qu'il faut mettre à la scène, quand on veut traiter à fond des questions comme celles du divorce ou des droits des enfants naturels. —

Champs-Élysées ; la rencontre qu'il fait de ses puissants protecteurs le jour où il promène Rosanette dans sa voiture ressemblent trop à des scènes exactement identiques des *Illusions perdues* pour n'avoir pas été en réalité inspirées par Balzac. Est-il besoin d'ajouter que ces ressemblances de détail n'ont pas d'ailleurs une très grande portée ? L'esprit des deux romans est tout à fait différent, si le caractère des deux héros offre quelques analogies. Le sujet du livre de Balzac, c'est beaucoup plus la peinture du monde des journalistes vers 1825 que l'étude de la personnalité, assez insignifiante d'ailleurs, conventionnelle et un peu falote de Lucien de Rubempré.

Pour Emile Augier, Flaubert ne lui pardonne pas d'avoir systématiquement négligé la forme, d'avoir cru qu'une pièce même intéressante pouvait être belle lorsqu'elle était écrite d'une manière quelconque :

« — Quel antipoète que ce garçon-là ! A quoi bon employer les vers pour des idées semblables ? Quel art factice, et quelle absence de véritable forme que cette prétendue forme extérieure ! Ah ! c'est que ces gaillards-là s'en tiennent à la vieille comparaison : la forme est un manteau... Mais non, la forme est la chair même de la pensée. »

(*Corresp.* II, 187.)

Nous verrons, en effet, qu'une des idées essentielles de Flaubert en matière de style, c'est l'indivisible union de la pensée et de la forme, l'originalité de l'une devant nécessairement entraîner la beauté parfaite de l'autre. Dans une comédie, par exemple, la platitude de la forme coexiste nécessairement avec la vulgarité du sujet, la banalité de l'intrigue, l'insignifiance des personnages.

Il n'est pas question de Mérimée dans la correspondance et nous devons le regretter. L'élégance aristocratique et un peu dédaigneuse de son caractère, la gravité et la précision de son style, la puissance d'effet qu'il obtient malgré ou plutôt en raison même de la sobriété des moyens, le caractère un peu brutal de son observation et la philosophie amère qui se dégage de ses nouvelles, — voilà certes des qualités que Flaubert a dû apprécier en admettant qu'il ait bien connu l'œuvre de Mérimée, mais c'est précisément ce que nous ne saurions affirmer.

Quant à Stendhal, il ne laisse à Flaubert que le souvenir d'un écrivain insupportable :

« — Je connais *Rouge et Noir* que je trouve mal écrit et incompréhensible comme caractères et intentions... Je n'ai rien compris à l'enthousiasme de Balzac pour un semblable écrivain. »

(*Corresp.* II, 148.)

Il est certain que sur Stendhal l'information de Flaubert était incomplète (il ne cite pas d'autre ouvrage que *Rouge et Noir*) et son jugement hâtif. Si le style de ce romancier pouvait à bon droit lui paraître pénible, si la langue d'idéologue qu'il parle pouvait lui sembler dépourvue de tout mouvement et de toute couleur, nul doute qu'une connaissance plus approfondie de l'œuvre de Stendhal ne lui eût fait distinguer ce qu'elle renferme de nouveau et de fécond : représentation précise des milieux sociaux ; observation aiguë qui discerne dans la réalité, avec une sûreté étonnante, le petit fait révélateur ; profondeur et subtilité d'une analyse

psychologique qui se rattache directement aux traditions du classicisme français; recherche de la violence, enfin, et affectation de cynisme littéraire qui font de Stendhal un des précurseurs du naturalisme et de la « littérature brutale ».

Si Flaubert parle peu, et parfois mal, des principaux représentants du mouvement réaliste au xix^e siècle, il devait au contraire se trouver, avec l'école parnassienne, dans une entière communion d'idées. Il a été toute sa vie l'ami intime de Théophile Gautier, son « vieux Théo », comme il l'appelait, et il a encouragé les débuts de Leconte de Lisle. Toutefois, autant du moins que nous pouvons en juger par ses appréciations sur ces deux poètes, les seuls parnassiens dont il ait parlé plusieurs fois et explicitement, son admiration n'allait pas sans quelques réserves.

C'est par une comparaison avec Musset que Flaubert a défini Gautier. Louise Colet préférait Musset (elle avait ses raisons pour cela). Fidèle à ses théories esthétiques, Flaubert donnait naturellement le premier rang à Gautier.

« — Ce n'est pas un homme né aussi poète que Musset, mais il en restera plus, car ce ne sont pas les poètes qui restent, mais les écrivains. »

(*Corresp.* II, 137.)

Gautier a sur Musset le grand avantage d'avoir eu quelques inspirations hautes, quelques idées poétiques originales, qui l'ont admirablement servi lorsqu'il a pu leur trouver une expression appropriée :

« — Je ne connais rien de Musset qui soit d'un art si haut que le Saint-Christophe d'Eripa. Gautier a un monde poétique fort restreint, mais il l'exploite admirablement quand il s'en mêle. Lis *Le Trou du Serpent*, c'est cela qui est vrai et atrocement triste! »

(*Corresp.*, *ibid.*)

Mais Gautier a des défauts, et Flaubert les indique avec une grande précision. D'abord, il a « un monde poétique trop restreint », il « manque d'envergure », c'est-à-dire que son invention poétique est assez pauvre et assez peu variée. Puis, il a accordé beaucoup trop d'importance au détail plastique, qu'il voit et qu'il exprime à merveille, au détriment de l'observation morale et de la profondeur psychologique :

« — Quant à son *Don Juan*, je ne trouve pas qu'il vaille celui de *Namouna*, car chez lui il est tout extérieur (les bagues qui tombent de ses doigts amaigris), et chez Musset tout moral. »

(*Ibid.*)

En dépit de ces réserves, le jugement de Flaubert est très favorable à Gautier, et il loue particulièrement en lui ce qu'il y a en effet de plus original, la nouveauté de l'inspiration, personne avant lui n'ayant fait de la « transposition d'art » un genre littéraire, et la perfection plastique de la forme, personne avant lui n'ayant fait de vers qui eussent au même degré l'éclat et la fermeté du marbre, avec le poli de l'émail.

« — Il me semble, en résumé, que Gautier a raclé des cordes plus neuves, et, quant à son vers, il est plus consistant. »

(*Ibid.*)

Il est question de Leconte de Lisle, dans Flaubert, deux fois à propos du recueil des *Poèmes antiques*, une autre fois, plus brièvement à propos de *Kain*, qui devait être la première pièce des *Poèmes barbares*. Flaubert déclare nettement qu'il « aime beaucoup ce gars-là; il a du souffle; c'est un pur »; « il sait ce que c'est qu'un beau vers »; ce qui lui manque un peu, c'est le sentiment de la composition :

« — Le tissu (est) lâche, la composition des pièces peu serrée; ses plans, généralement, sont trop « ensellés », comme on dirait en termes de maquignons. L'échine de l'idée fléchit au milieu, ce qui fait que la tête porte au vent. »

(*Corresp.* II, 238.)

Il lui manque « d'avoir bien étudié le français, j'entends de connaître à fond les dimensions de son outil et toutes ses ressources; il n'a pas assez lu de classiques en sa langue; pas de rapidité et de netteté; et il lui manque la faculté de faire voir, le relief est absent » (II, 200). Il a encore le tort « de donner un peu trop dans l'idée forte, dans la grande pensée », — en quoi d'ailleurs il est en contradiction avec sa fameuse « Préface », dans laquelle il préconise le retour à l'antique et la pure reproduction de la beauté formelle. Cette préface, d'ailleurs, est assez fortement critiquée par Flaubert, qui jugeait complètement chimérique un retour à l'antique, et qui pensait, comme tous nos grands classiques, que le véritable art consistait à faire avec nos propres moyens ce que les anciens avaient fait avec les leurs.

« — Il ne faut pas revenir à l'antiquité, mais prendre ses procédés. Que nous soyons tous des sauvages tatoués depuis Sophocle, cela se peut. Mais il y a autre chose dans l'art que la rectitude des lignes et le poli des surfaces. »

(II, 199.)

A cette prétendue reconstitution du passé, Flaubert préfère de beaucoup la poésie à sujets nettement modernes, impersonnelle et scientifique, telle qu'elle se trouvait, à son avis, réalisée dans les *Fossiles*, de Bouilhet. — On voit que les critiques sont assez nombreuses et importantes, et rien ne peut mieux nous prouver combien il est difficile de ranger Flaubert parmi les adeptes d'une école littéraire déterminée. Il n'a jamais admiré les yeux fermés et « comme une brute », suivant l'expression de Victor Hugo, et le seul fait qu'il regrette, chez Leconte de Lisle, l'absence de qualités proprement classiques nous fait comprendre que sa critique était large, impartiale malgré quelques violences, complètement dégagée de tout esprit de secte et d'école.

Restent les écrivains naturalistes. Flaubert les a presque tous connus; malheureusement ses appréciations sur eux ne sont pas toujours, comme nous l'avons déjà dit, assez détaillées ni assez précises. Voici cependant les quelques idées générales que l'on peut distinguer.

Tout en se défendant — et avec raison — d'être un chef d'école, il est certain que Flaubert a un goût particulier pour les naturalistes. S'il était besoin de le prouver, nous n'aurions qu'à montrer combien il déteste franchement, parmi les contemporains, tous ceux qui sont en dehors de cette école, romanciers idéalistes tels qu'Octave Feuillet, poètes philosophes tels que Sully-Prudhomme :

« — Je ne connais pas le *Journal d'une femme* du bon Feuillet. Les *Amours de Philippe* m'ont semblé ineptes. Quel triste auteur ! Pour moi c'est le néant. »

(*Corresp.* IV, 306.)

« — Je n'ai pas lu le dernier poème de Sully-Prudhomme. L'absence d'images chez ces poètes-là me choque étrangement. Leur profondeur ne contient que du vide et leur simplicité est pauvrette. »

(*Corresp.* IV, 309.)

Voilà assurément ce qu'on peut appeler deux exécutions. A voir le fanatisme avec lequel Flaubert repousse le roman qui ne repose pas sur l'étude précise du réel, et la poésie qui cherche à exprimer des idées plutôt que des formes, on pourrait le prendre pour un naturaliste renforcé. Il n'en est rien cependant, et nous allons voir qu'il a su adresser des reproches parfois sévères, et presque toujours bien fondés, aux romanciers naturalistes qu'il a le mieux connus et le plus aimés, les Goncourt, Emile Zola et Guy de Maupassant.

Il existe beaucoup de lettres de Flaubert adressées aux Goncourt, et ces lettres, comme il fallait s'y attendre, renferment souvent des compliments exagérés, et rarement des critiques même légères. Il semble que Flaubert ait goûté sans réserves dans l'œuvre des Goncourt les ouvrages d'histoire et de critique d'art. Les reconstitutions du passé lui plaisaient fort, quand elles étaient faites dans un esprit scientifique et présentées sous une forme pittoresque. Il était loin, en revanche, de professer la même admiration pour les romans : — « Connaissez-vous la *Fille Elisa* ? écrit-il en 1877 : c'est sommaire et anémique. » (IV, 261.) Ce n'est presque rien et pourtant c'est une indication précise. Flaubert mettait le doigt sur le point faible des Goncourt, leur dilettantisme raffiné, leur manque d'invention et de « tempérament ». Il ne croyait pas, lui, qu'un roman pût être la représentation pure et simple du réel, avec ses insignifiances et ses platitudes : il voulait que, selon la parole célèbre, l'homme s'ajoutât à la nature, pour n'exprimer d'elle que ce qu'elle a de général ou d'original. Il prenait des notes plus que personne avant de composer un livre, mais il ne pensait pas qu'on eût le droit de faire un roman en transcrivant ses notes et en vidant tous ses tiroirs. Il ne dédaignait pas l'originalité et la fantaisie, mais il ne voulait pas non plus que la littérature se consacraît à la reproduction de l'exceptionnel et du cas pathologique. Il tenait à ne pas écrire comme tout le monde, mais il n'admettait pas cependant que l'on violât les règles élémentaires de la syntaxe française, et que l'on écrivit des romans de mœurs contemporaines dans une langue spéciale, accessible aux seuls initiés. Dans un passage curieux d'une lettre aux Goncourt il leur demande (est-ce une politesse ou un reproche voilé ?) si c'est intentionnellement qu'ils ont mis partout des imparfaits. On sait que par l'emploi de ce temps, les Goncourt avaient la prétention de mieux exprimer la vie dans toute sa vérité, en nous faisant en quelque sorte assister à la réalisation de l'action, au lieu de nous la présenter, au moyen de l'aoriste ou du présent historique, comme déjà complètement réalisée. Flaubert était naturaliste peut-être, mais il ne l'était pas jusques et y compris l'écriture artiste.

Il avait beaucoup de sympathie pour Emile Zola, pour la puissance de son tempérament et l'ampleur colossale de son imagination. « Il y a, dit-il à propos de *l'Assommoir*, il y a dans ces longues pages malpropres une puissance réelle et un tempérament incontestable. » (IV, 261.) Il n'hésite pas à défendre *Nana*, bien qu'il y eût, dans *Nana* plus encore que dans *l'Assommoir*, quelques pages malpropres :

« — Je vous trouve bien dure pour *Nana*. Canaille tant qu'on

voudra, mais fort!... Je trouve que *Nana* contient des choses merveilleuses, Bordenave, Mignon, etc..., et la fin qui est épique : C'est un colosse qui a les pieds malpropres, mais c'est un colosse.»
(*Corresp.* IV, 385.)

En revanche, ce que Flaubert n'aime pas chez Zola, ce sont ses prétentions à la critique littéraire, et l'exposé qu'il fait, sur un ton dogmatique, de ses théories naturalistes :

« — J'ai lu la brochure de Zola, c'est énorme. Quand il m'aura donné la définition du naturalisme, je serai peut-être un naturaliste, mais d'ici là, moi pas comprendre. »

(*Corresp.* IV, 313.)

Jamais, pour sa part, il n'a cru qu'on pût considérer une série de romans comme *l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* ; le roman expérimental lui paraissait aussi irréalisable que le roman idéaliste de Feuillet, par exemple, lui semblait artificiel et inconsistent. — De plus, il ne pensait pas que Zola lui-même fût vraiment un naturaliste, puisque son procédé habituel était l'agrandissement systématique, et par conséquent la déformation constante de la réalité. Il avait distingué, comme devaient le faire plus tard Ferdinand Brunetière et M. Jules Lemaitre, que la qualité dominante de Zola était l'imagination, bien plus que la puissance d'observation, et c'est ainsi qu'il pouvait écrire à Zola lui-même :

« — Et je maintiens que vous êtes un fier romantique. C'est même à cause de cela que je vous admire et vous aime. »

(*Corresp.* IV, 341.)

Enfin, bien qu'assurément Flaubert ne péchât pas par excès de prudence, il arriva un moment où il ne put supporter l'excès de « malpropretés » dans lesquelles se complaisait Zola. La *Terre* le révolta : on peut s'en assurer par la lettre indignée qu'il écrivit à ce sujet à sa nièce Caroline. Non seulement il avait le sentiment très net que Zola avilissait l'art, mais encore il était persuadé qu'il ne faisait en cela que céder aux goûts de plus en plus vulgaires de son public. Il ne pardonna pas à Zola d'avoir ainsi assuré, par des moyens inavouables, le succès de librairie de ses ouvrages. Il était naturaliste peut-être, mais il n'était pas naturaliste jusques et y compris Buteau et « Jésus-Christ ».

Nous n'insisterons pas sur les relations littéraires de Flaubert et de Maupassant, — relations dont nous avons eu déjà l'occasion de parler. Qu'il nous suffise de rappeler qu'en conseillant à son élève le travail scrupuleux et continu, qu'en le mettant en garde

contre l'affectation de cynisme et de débraillé, Flaubert n'a pas seulement rendu un service signalé aux lettres françaises. Il a montré une fois de plus, et il a prouvé, non seulement à Maupassant mais à tous les artistes, qu'il fallait croire bien plutôt au prix de l'effort personnel qu'à la valeur intrinsèque des théories littéraires, qu'il fallait servir l'art, et non une école.

* * *

Il n'y a qu'une beauté, nous disait-il lui-même, pour expliquer comment il goûtait à la fois les vers de Boileau et la *Légende des Siècles*. Nous avons essayé de montrer, au cours de ce chapitre, comment il avait su distinguer partout, à toutes les époques et dans toutes les écoles, cette beauté unique à laquelle il croyait. Sans doute, dans tous ses jugements, nous avons retrouvé l'influence immédiate et l'application directe de ses théories esthétiques. Mais nous avons pu constater, toutefois, que cet homme dont les doctrines étaient arrêtées et comme rigides, a été, en fait, un esprit ouvert et un critique sans parti pris. En réalité, sa doctrine s'élargissait, se faisait plus compréhensive et plus tolérante en quelque sorte, à mesure que son esprit, au cours de ses vastes lectures, prenait contact avec des esprits différents du sien. Théoricien de l'art impassible et impersonnel, il en arrivait à goûter cependant les confidences indiscretes d'un Montaigne. Observateur scrupuleux et patient de la réalité, il signalait avec force les défauts des réalistes et naturalistes du xix^e siècle. Peu préparé, par son éducation et son milieu littéraire, à bien comprendre les classiques français, il savait cependant rendre justice à Boileau lui-même; s'il jouissait voluptueusement d'une tragédie de Shakspeare, il savait profiter d'une page de La Bruyère, et même du *Discours sur le style* de Buffon. En revanche, certaines parties de son tempérament, refoulées en quelque sorte et comprimées par sa doctrine, se manifestaient avec force dès qu'il lisait pour son plaisir, dès qu'il ne se soumettait plus aux principes arrêtés et un peu exclusifs de son esthétique. Son rêve, ennemi du présent et de ses platitudes, se réfugiait avec complaisance dans une Grèce idéalisée; son goût du passé et du frisson historique se satisfaisait pleinement chez les poètes et historiens latins; son romantisme incorrigible se plaisait à réhabiliter Ronsard et Rabelais, à taquiner Racine, à exalter Chateaubriand, qui fut pourtant le plus subjectif, le plus lyrique des écrivains français du xix^e siècle. Il arrivait même assez souvent que sa fougue, son exubérance naturelle, l'entraînassent à des jugements hâtifs ou injustes, à des violences de langage, à des erreurs en quelque

sorte volontaires sur certains auteurs. Mais dans l'ensemble on peut dire que, dans ses applications pratiques, l'esthétique de Flaubert nous apparaît moins exclusive et rigide que dans ses principes généraux; quant à son tempérament, il s'est exprimé, dans ses jugements sur les écrivains les plus divers, librement et sous tous ses aspects. Flaubert critique est aussi intéressant à connaître que Flaubert théoricien, il est même, si possible, plus vivant et plus sympathique. Il nous reste maintenant à indiquer, en quelques pages, quelles étaient, sur la critique littéraire en elle-même, sur sa méthode et sur son esprit, les idées originales de Gustave Flaubert.

f) FLAUBERT ET LA CRITIQUE

Flaubert a toujours manifesté, à l'égard de la critique, en général, et de certains critiques littéraires en particulier, un dédain superbe et transcendant.

Nous avons dit comment son orgueil et sa haute conscience littéraire lui avaient toujours interdit d'être lui-même critique et journaliste. Il ne voulait pas devenir, comme il le disait, « cheval d'omnibus », alors qu'il pouvait être « cheval de tilbury ». L'expérience de tous les jours lui montra bien vite qu'il n'y avait dans les articles de journaux littéraires ni vérité, ni sincérité; ils exprimaient tous, plus ou moins, l'opinion d'une coterie, d'un petit clan; ils avaient leurs auteurs favoris, ils avaient aussi leurs ennemis personnels sur lesquels il fallait toujours, vaille que vaille, crier haro. — Obligés de compter avec le gouvernement pour vivre, à certaines époques même pour paraître, ils avaient pour la littérature officielle des complaisances exagérées, et Flaubert détestait de tout son cœur la littérature officielle. — Habitué à exercer une action sur le public, et à faire de la littérature un instrument de propagande pour leurs idées, ils étaient naturellement amenés à juger les ouvrages surtout par leurs tendances, rarement d'après leur valeur artistique, la seule que voulût considérer Flaubert. — Enfin, l'extension prodigieuse prise par le journalisme au xix^e siècle avait eu pour résultat de faire entrer à la rédaction de plusieurs grands journaux un certain nombre d'écrivains d'assez bas étage, sans grande culture, et, ce qui était plus grave encore, sans grande conscience littéraire. Le métier de critique s'était ainsi trouvé discrédité aux yeux de quelques esprits d'élite, et Flaubert n'avait pas tout à fait tort de déclarer que si on devenait critique, c'était parce qu'on n'avait pu être auteur, de même qu'on devient mouchard lorsqu'on n'a pu être soldat.

Il faut bien le dire, aussi, si Flaubert détestait la critique, c'était peut-être un peu à cause de l'hostilité persistante manifestée par la critique à son endroit. Travaillant seul, et professant à l'égard des idées courantes le plus profond mépris, il avait été en butte, dès le premier jour, à la méfiance de tous ceux qu'inquiètent une vie libre et une pensée indépendante. *Madame Bovary*, qui eut du succès auprès du public, fut assez sévèrement jugée par la presse ; la *Revue des Deux-Mondes* surtout se montra haineuse et étroite. *Salammô* fut raillée par tous ceux qui manquaient d'imagination — ils sont nombreux — et par tous les ignorants — qui sont plus nombreux encore. L'*Education sentimentale* ne fut certainement pas appréciée à sa juste valeur, et Flaubert en ressentit un dépit et un découragement profonds. Il n'est pas jusqu'aux *Trois Contes* qui ne donnèrent lieu à des articles injustes et même méchants. Le bon Flaubert en était littéralement « abasourdi » ; il avait fini par s'y faire, et il notait, comme une chose curieuse et exceptionnelle, dans une lettre à G. Sand, un article favorable et même enthousiaste sur les *Trois Contes*, qui venait de paraître sous la signature d'un jeune publiciste alors inconnu : M. Edouard Drumont.

Aussi ne nous étonnerons-nous pas que Flaubert soit injuste, violent et brutal toutes les fois qu'il parle des plus illustres critiques de son temps, Villemain, Saint-Marc Girardin, Cuvillier-Fleury. C'étaient cependant d'assez bons esprits ; ils n'avaient que le tort d'avoir des préférences littéraires un peu exclusives, un goût un peu timoré, et un style assez souvent emphatique qui irritait Flaubert :

« — J'ai lu le cours de littérature dramatique du grand homme qui s'appelle Saint-Marc Girardin. C'est bon à connaître pour savoir jusqu'où peuvent aller la bêtise et l'impudence. Voilà encore un de ceux auxquels j'aurais fait arracher la peau et couler du plomb dans le ventre pour leur apprendre la rhétorique. »

(*Cornesp.* I, 106.)

Et voici une assez jolie « étude » d'un « cours de littérature » à la mode, cette mode d'esprit et d'éloquence à laquelle Villemain — c'est de lui qu'il s'agit — sacrifia trop souvent :

« — D' « ingénieux aperçus » en masse, comme ceux-ci : A propos de l'accusation de fraticide portée contre M.-J. Chénier : « Non, c'est une calomnie, j'en jure par le cœur de leur mère ». Ou bien, en parlant de la *Pucelle* : « Le poème qu'il ne faut pas nommer ». Ou encore de Gibbon : « Il resta muet et ministériel ». Toutes ces belles phrases sont accompagnées, dans les volumes où on les trouve, d'autres phrases imprimées en italique et ainsi

conçues : « Longs applaudissements de l'auditoire, vive émotion, etc. »

(*Corresp.* II, 214.)

C'est surtout aux critiques de la *Revue des Deux-Mondes* que Flaubert voua une haine inexpiable. Planche, Buloz, Saint-René Taillandier ne sont jamais cités par lui qu'avec accompagnement d'épithètes injurieuses : « Bourgeois », « crétins », « braves gens qui sont peu braves et étaient destinés par la nature à être des professeurs de sixième ». Vraiment on comprend un peu la colère homérique de Flaubert, si l'on veut seulement se donner la peine de lire les deux articles de Saint-René Taillandier sur *Salammbô* et sur l'*Education sentimentale*. Le fond en est le plus souvent inintelligent et mesquin, et quant à la forme, convenue et plate, ce n'est guère, selon l'expression d'un de nos plus spirituels critiques, que « de la triple essence de banalité ».

Seuls, Sainte-Beuve et H. Taine ont été appréciés par Flaubert à leur juste valeur. Il avait commencé, il est vrai, par juger Sainte-Beuve aussi sévèrement que les autres, et il avait fort mal reçu, en particulier, les conseils de modération et de « bon cœur » que lui donnait l'auteur des *Lundis* après la publication de *Madame Bovary*. La polémique de *Salammbô* rapprocha Sainte-Beuve et Flaubert. La réponse de celui-ci aux trois articles de Sainte-Beuve est courtoise, aimable même parfois. A partir de cette époque, les deux hommes devinrent amis. Cela ne veut pas dire, d'ailleurs, que Flaubert ne trouvât rien à reprendre au genre de critique adopté par Sainte-Beuve. L'« histoire naturelle des esprits », le recueil des petits faits significatifs, la reconstitution vivante du « milieu littéraire » d'un auteur, tout cela lui paraissait en somme assez inutile, tant qu'on ne se plaçait pas, pour juger une œuvre, au point de vue unique et exclusif de l'art :

« — On a pris le contrepied de la (critique) précédente, mais rien de plus. Du temps de Laharpe on était grammairien. Du temps de Sainte-Beuve et de Taine, on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste ? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en soi, d'une façon intense ? »

(*Corresp.* III, 368.)

Ajoutez à cela que Sainte-Beuve avait dans l'esprit une modération, une défiance de toute originalité violente et excessive qui était peu faite pour plaire à Flaubert. Classique en cela, au sens un peu étroit du mot, et plus sensible à la beauté de Virgile ou de Sophocle qu'à la grandeur d'Homère ou d'Eschyle, il goûtait surtout l'esprit et la grâce, et restait un peu dérouté devant les mani-

festations d'une individualité puissante, lorsqu'elle s'exprimait, par exemple, dans la poésie lyrique d'un Lamartine, ou dans les magnificences de la prose d'un Chateaubriand. Il n'aurait pas, sans doute, comme Nisard, écrit les *Poètes latins de la décadence*. Mais on n'avait pas besoin d'être un Nisard pour n'être pas trop aimé de Flaubert. Si nous rappelons enfin que Flaubert garda toujours sur le cœur la phrase un peu dédaigneuse de Sainte-Beuve à propos de Bouilhet, « disciple souvent heureux d'Alfred de Musset », nous aurons énuméré à peu près tous les motifs qu'il pouvait avoir de ne pas se départir, à l'égard de l'illustre critique, d'une attitude un peu réservée.

S'il l'eût connu davantage, peut-être Flaubert se serait-il senti porté vers Taine par de véritables affinités de nature et d'esprit. Dans les quelques passages où il parle de lui, c'est toujours avec sympathie et même avec admiration. Cependant, la méthode de Taine ne le satisfaisait guère plus que celle des anciens critiques de 1830 : il écrivait à propos de l'*Histoire de la littérature anglaise* :

« — Il y a autre chose dans l'art que le milieu où il s'exerce, et les antécédents physiologiques de l'ouvrier. Avec ce système-là on explique la série, le groupe, mais jamais l'individualité, le fait spécial, qui fait qu'on est celui-là. Cette méthode mène forcément à ne faire aucun cas du talent. Le chef-d'œuvre n'a plus de signification que comme document historique. »

(*Corresp.* III, 195.)

Voilà, sans doute, une preuve de plus de ce que nous avançons plus haut, à savoir que Flaubert n'a jamais accepté les yeux fermés les théories littéraires de l'école naturaliste, qu'elles fussent formulées par un Taine ou par un Zola.

Qu'était-ce donc que la critique telle que l'entendait Flaubert, et peut-on s'en faire une idée? Il ne nous a jamais donné là-dessus de définition précise, et nous en sommes réduits à procéder par induction, en prenant notre point de départ, 1°) dans les jugements portés par Flaubert sur les principales écoles de critique au XIX^e siècle, jugements que nous venons de faire connaître; 2°) dans les seules pages de critique que Flaubert ait écrites, à savoir la Préface aux *Dernières Chansons* de Bouilhet.

La critique, tout d'abord, doit être impartiale, c'est-à-dire doit expliquer et non juger. Faire comprendre, voilà l'essentiel. Il faut pour cela une véritable connaissance de l'art pratiqué par l'auteur, la vraie critique étant avant tout précise, scientifique et technique. Il faut aussi de la sympathie, c'est-à-dire qu'il ne faut pas étudier une œuvre avec l'intention de distribuer le blâme ou l'éloge, de

faire des parallèles désobligeants ou flatteurs, de « donner des rangs », en un mot. L'essentiel, c'est de bien se pénétrer de l'individualité de l'auteur, c'est de bien montrer, cette individualité une fois définie, comment il ne pouvait vraiment penser et écrire autrement qu'il n'a fait.

La critique, en second lieu, doit être artistique, c'est-à-dire étudier jusque dans le détail non seulement les idées générales et les grands traits du caractère de l'auteur, mais aussi sa manière originale de composer et d'écrire. C'est ce que la critique de Taine n'atteint pas, selon Flaubert. On pourra, par l'histoire, établir qu'en 1820 il devait y avoir nécessairement une éclosion de poèmes lyriques. Mais comment établir la différence qui existe entre la facture parfois un peu indécise d'une pièce de Lamartine et la perfection artistique d'une pièce de Hugo, sinon par une analyse minutieuse de l'individualité de ces deux poètes ? Replacer une œuvre dans son milieu est nécessaire sans doute : Flaubert, ayant à étudier la poésie de Bouilhet, n'a pas manqué de nous renseigner sur la vie de son ami, et sur les aspirations de la jeunesse littéraire vers 1840. Mais ce n'est pas là l'essentiel. Ce qu'il faut montrer avant tout, ce sont les raisons pour lesquelles telle œuvre est belle, alors que telle autre, parue à la même époque, influencée par le même milieu, composée parfois par le même écrivain, l'est moins ou ne l'est pas.

Et il faut que le critique soit lui-même profondément sensible aux mérites littéraires de l'écrivain qu'il étudie. La Préface aux *Dernières chansons* ne tarde pas, de fait, à devenir une confidence personnelle, et Flaubert, en nous exposant les idées de Bouilhet sur le style, ou ses préférences artistiques, en arrive à nous parler naturellement de ses propres idées sur le style, de ses propres préférences artistiques. — C'est, en somme, une critique « impressionniste » que la critique de Flaubert. Un esprit aussi original que le sien ne pouvait guère en concevoir et en exécuter une autre. Nous avons suffisamment montré qu'en exprimant ses préférences personnelles il avait rarement été injuste, quelquefois seulement un peu violent. C'est bien un des caractères de ce grand esprit que l'union étroite d'une conscience scrupuleuse et d'une érudition considérable avec un tempérament fougueux et un enthousiasme artistique des plus sincères.

QUATRIÈME PARTIE

LES APPLICATIONS PRATIQUES

DE

L'ESTHÉTIQUE DE FLAUBERT

CHAPITRE V

L'INVENTION DES SUJETS

Après avoir défini l'esthétique dogmatique de Gustave Flaubert, après l'avoir suivie dans ses applications critiques, il nous reste maintenant à préciser les applications pratiques de cette doctrine : c'est-à-dire qu'il nous reste à voir comment partant de certains principes d'esthétique bien arrêtés dans son esprit, principes sans cesse contrôlés et précisés par les jugements qu'il portait sur les écrivains au cours de ses lectures, Flaubert est finalement arrivé à concevoir de façon très nette jusqu'aux moindres règles de son métier d'écrivain, à se faire une idée fort exacte des exigences auxquelles doit se soumettre tout écrivain qui se respecte, et en particulier tout romancier qui veut faire, comme il a voulu faire lui-même, œuvre vraie et œuvre d'art.

Au cours de notre exposé, nous adopterons une division qui rappelle un peu celle de la rhétorique ancienne et nous étudierons successivement l'invention des sujets, la composition des tableaux, le travail de l'expression. Ce n'est pas que Flaubert ait jamais eu l'idée de donner dans ses ouvrages, ni même dans sa correspondance, un enseignement complet, technique et systématique de la rhétorique qui convient à un romancier. Mais vraiment c'est cette rhétorique de Flaubert que nous voudrions essayer, quand même, de retrouver et de reconstituer. Sans doute, il n'a jamais voulu l'enseigner aux autres *ex cathedra*. Sans doute, elle ne fut, même, jamais absolument et complètement présente tout entière à son esprit au moment où il écrivait. Mais il nous est possible, à nous, de retrouver, d'après l'exécution de ses œuvres, et de formuler après coup les règles auxquelles il paraît avoir obéi et qu'il s'était d'ailleurs imposées à lui-même.

Un romancier peut être guidé, dans le choix de ses sujets, par quatre influences distinctes ; il peut prendre son inspiration dans les œuvres de ses prédécesseurs ; il peut partir d'un fait positif, observé par lui dans la réalité ; il peut aussi se proposer de réaliser dans son œuvre un idéal conçu par lui, un système de roman, pour ainsi dire, élaboré théoriquement avant d'être mis à exécu-

tion; il peut enfin se laisser guider uniquement par son tempérament, et composer, suivant qu'il est psychologue ou conteur, observateur ou poète, des romans d'analyse ou de simples récits, des romans réalistes ou des romans d'imagination.

Il n'est pas nécessaire de beaucoup connaître Flaubert pour deviner que les œuvres de ses devanciers n'ont pas exercé sur lui, quand il écrivait, une influence bien grande. Il n'était pas un « esprit à la suite » et n'a jamais voulu être confondu dans l'indistinct troupeau des pâles imitateurs. Aussi bien, nous avons vu que les jugements qu'il portait sur ses grands devanciers du xix^e siècle, George Sand et Balzac, assez justes dans le fond, n'allaient cependant pas sans des critiques assez graves; tous deux, il les sentait très différents de lui par leur tempérament, par leur tour d'esprit, par leur façon personnelle de concevoir l'art et la vie. Il existe une lettre curieuse dans laquelle Flaubert, en 1853, fait part à Louise Colet d'une découverte qu'il a faite : l'analogie frappante d'un roman de Balzac, *Louis Lambert*, avec une de ses œuvres de jeunesse. Le seul fait qu'il ne s'en aperçoit qu'après coup, et s'en étonne, prouve bien qu'il n'avait pas l'habitude de chercher dans les œuvres des autres des sujets de romans. Ce qui lui arrive souvent, en revanche, c'est de prendre dans une œuvre tout à fait différente des siennes, livre d'histoire ou œuvre d'art, l'idée originale, le point de départ de ses récits. La *Tentation de Saint Antoine* est née dans son esprit au moment où il regardait le tableau de Breughel. *Hérodias* lui a été sans aucun doute inspirée par la lecture de la Bible latine, de cette « vieille Vulgate » qu'il aimait tant. « La vacherie d'Hérode pour Hérodias m'excite », a-t-il écrit : c'est bien là la boutade vive et amusante d'un lecteur attentif et passionné qui se donne tout entier à sa lecture et qui s'arrête tout à coup, frappé d'une idée intéressante qu'il voudra, lui aussi, exprimer, d'une impression originale qu'il voudra rendre à son tour. *Salammbô*, pour ce qui est de la succession des faits historiques, suit de trop près Polybe pour que la première idée du roman ne soit pas venue à Flaubert à la lecture du récit de l'historien grec. Et si pendant longtemps, vers la fin de sa vie, Flaubert songea à composer un conte historique sur le combat des Thermopyles, s'il se réjouissait d'avance du plaisir qu'il aurait à l'écrire, c'était un effet, certainement, de l'émotion profonde, grave et fière, que les belles narrations d'Hérodote avaient fait naître de bonne heure dans son esprit. Mais choisir ses sujets ainsi, qu'est-ce autre chose que de suivre la vraie méthode des classiques, celle de Corneille tirant *Cinna* de deux pages de Sénèque, celle de Racine tirant *Andromaque* de vingt lignes de Virgile, et *Bérénice* d'une phrase de Tacite ! Ainsi

interprété et utilisé, le texte de l'historien n'est pas véritablement le modèle du romancier; il n'est en quelque sorte que l'occasion qui lui est offerte de donner libre cours à son imagination; et le roman de *Salammô*, en définitive, n'est pas plus dans Polybe que la tragédie de *Bérénice* n'est dans Tacite.

Flaubert a-t-il pratiqué davantage la méthode qui consiste à reproduire dans un roman les faits réels observés dans la vie? Oui, répondent certains. Et là-dessus de s'évertuer à démontrer que, de l'aveu même de l'auteur, Félicité d'*Un cœur simple* a réellement existé; qu'il y a eu une vraie M^{me} Bovary, femme d'un vétérinaire, qui a vécu non loin de Rouen, dont l'affaire fit quelque bruit vers 1848, ce qui donna l'idée à Bouilhet de raconter la chose à Flaubert en lui conseillant d'en faire un roman, pour rompre ainsi définitivement avec les débauches d'imagination et le romantisme effréné de la première *Tentation de Saint Antoine*. Enfin, qu'est-ce que M^{me} Arnoux de l'*Education sentimentale*, sinon cette dame, rencontrée par Flaubert âgé de seize ans, à Trouville, pour laquelle il ressentit une passion très vive qu'il ne déclara jamais, et dont il resta « ravagé »? « C'est de cette aventure, écrit M. Faguet (p. 6), que Flaubert tira plus tard l'*Education sentimentale*, celui de ses livres qu'il aimait le plus. » Mais si M^{me} Arnoux est la dame de Trouville, pourquoi Frédéric Moreau, amant de M^{me} Arnoux, ne serait-il pas Flaubert? Il n'y avait évidemment qu'un pas à faire pour aboutir à pareille conclusion, et le pas a été franchi. Pour nous, nous ne croyons pas qu'il faille considérer *Madame Bovary*, l'*Education sentimentale* et même *Un cœur simple* comme des « tranches de vie » (selon l'affreuse expression que le naturalisme a mise à la mode). Il serait étrange, tout d'abord, qu'un écrivain qui pensait que « le premier venu est plus intéressant que Gustave Flaubert parce qu'il est plus général et par conséquent plus typique », eût cependant consacré un grand roman de six cents pages à nous raconter une aventure de jeunesse de Gustave Flaubert. Mais même si l'on admet que Flaubert ait transgressé sur ce point un des principes essentiels de son esthétique, il paraît difficile de voir en Frédéric Moreau le portrait de Flaubert: si Flaubert s'est dégoûté du droit comme Frédéric Moreau, s'il s'est ennuyé à Paris comme lui, il n'en est pas moins vrai qu'il n'a jamais été, comme son héros, paresseux, mou et indécis; toute sa vie de travail et d'activité forcenée est là pour prouver le contraire. Frédéric Moreau, comme Charles Bovary, paraissent être bien plutôt deux exemples typiques de ces caractères *complètement différents du sien*, que Flaubert, malgré cela et *précisément* à cause de cela, se donnait le plus de mal pour bien peindre. Donc, croire qu'il a raconté son histoire dans un de

ses romans, c'est commettre l'erreur des « moliéristes », qui, faisant gratuitement de leur auteur un romantique avant la lettre, veulent voir dans le *Misanthrope* l'expression des souffrances conjugales de Molière. — Il ne nous sera pas plus difficile d'écarter l'objection tirée de l'existence de Félicité, de M^{me} Bovary, de M. Homais lui-même (car on est allé jusqu'à démontrer qu'il avait existé un M. Homais, comme si M. Homais avait besoin d'avoir vécu pour être immortel !). Flaubert, sans doute, a pu connaître ces personnages ; il a pu prendre des notes sur eux, les considérer comme des éléments essentiels de sa documentation. Mais il n'a pas voulu les reproduire ; il a voulu les agrandir en quelque sorte, tout en leur conservant leur caractère naturel et vrai, de manière à ce qu'on pût y reconnaître à la fois des individus et des types. Ici encore, il procède à la façon des classiques, qui partent d'une observation minutieuse des faits particuliers, et dont les chefs-d'œuvre ont cependant une portée générale. Ce n'est pas assurément de son observation qu'on pourrait dire, comme de celle d'Alphonse Daudet, « qu'elle a une continuelle tendance au menu, à l'anecdote, au petit détail curieux » ; ce n'est pas de son œuvre qu'on pourrait dire « qu'elle sera pour nos neveux pleine de documents sur le second Empire et la troisième République », et qu'elle « paraîtra beaucoup plus un document historique qu'un document sur l'humanité ». Et pour ce qui est des caractères, se demander si M^{me} Bovary n'est pas telle ou telle femme de vétérinaire qui trompait son mari, si M. Homais n'est pas tel ou tel pharmacien lettré et stupide que connaissait Flaubert, est certainement aussi vain que de se demander si Alceste n'est pas Montausier, à moins qu'il ne soit Boileau, à moins qu'il ne soit Molière lui-même.

Si maintenant nous nous rappelons l'antipathie profonde éprouvée par Flaubert pour tout ce qui est littérature à thèse, ou simplement littérature à idées, nous comprendrons qu'il n'ait jamais songé à mettre dans son œuvre l'unité puissante, mais certainement artificielle de la *Comédie humaine* de Balzac ; nous comprendrons encore mieux qu'il n'ait pas travaillé à vérifier dans ses livres les prétendues lois physiologiques et sociologiques dont Zola a voulu montrer l'application dans les *Rougon-Macquart*. Ces deux manifestations de l'esprit soi-disant scientifique en littérature devaient être, et ont été en réalité, très sévèrement jugées par lui. Il est certain que la composition laborieuse et compliquée de la *Comédie humaine*, avec ses différentes subdivisions et sections, scènes de la vie parisienne, scènes de la vie de province, etc., etc., nous devient complètement étrangère ou indifférente dès que nous lisons un roman de Balzac ; et l'on peut

fort bien s'intéresser au caractère du baron Hulot ou de Philippe Bridau sans savoir quelle est la place précise de la *Cousine Bette* ou d'*Un ménage de garçon* dans l'ensemble de l'œuvre.

Les mêmes observations peuvent être appliquées aux *Rougon-Macquart*; mais ici il faut insister surtout sur l'échec certain auquel est exposé un roman qui se dit scientifique. De deux choses l'une, en effet : ou bien le roman sera une véritable étude scientifique, une « page de clinique », suivant une des expressions chères à Zola — et alors ce ne sera plus une œuvre littéraire — ou bien — et c'est ce qui est arrivé à Zola — le romancier oubliera, peut-être à son insu et malgré lui, lorsqu'il écrira ses livres, le programme scientifique qu'il s'est tracé dans ses Préfaces et ses articles de critique; il se laissera aller alors — et c'est tant mieux pour le lecteur si c'est tant pis pour la science — à son imagination, et transformera, embellira, agrandira surtout cette réalité qu'il s'était proposé uniquement de traduire. Mais c'est assurément là tout le contraire du réalisme, et si Flaubert détestait les romans à thèse, combien ne devait-il pas détester les thèses qui n'arrivaient même pas à se réaliser dans des romans ?

En somme, nous pouvons résumer d'un mot les diverses raisons pour lesquelles Flaubert n'a suivi, dans l'invention de ses sujets, aucune des trois méthodes que nous venons d'indiquer. Aucune ne lui paraissait répondre au but essentiel de l'artiste, qui était selon lui la réalisation de la beauté. Toutes, en effet, introduisaient dans l'art un élément étranger, imitation d'un modèle, souvenirs personnels, application d'un système; c'est pour cette raison que Flaubert devait les rejeter.

Que lui restait-il à faire, dès lors, sinon de choisir ses sujets de telle sorte que sa puissante personnalité d'artiste pût librement exprimer, au cours de chaque ouvrage, un de ses traits distinctifs, une de ses tendances essentielles ? Il semble bien, en effet, que ce soit là le minimum de personnalité qu'un artiste même impersonnel ne puisse se dispenser de mettre dans ses livres; il ne peut se dispenser d'être lui-même, et si Flaubert n'aurait jamais consenti à faire de ses romans des recueils de faits-divers ou des autobiographies, soyons sûrs qu'il aurait voulu encore moins abdiquer son originalité propre; autant eût valu, dès lors, qu'il écrivit comme Champfleury, ou comme Jules Sandeau !

C'est donc, en définitive, par la personnalité de Gustave Flaubert qu'il convient d'expliquer le choix de ses sujets. Mais la difficulté commence, dès qu'il s'agit de distinguer les caractères particuliers de cette personnalité qui se sont exprimés et manifestés dans l'invention de ses romans.

Faut-il s'en tenir, à ce propos, à la fameuse citation de la correspondance que l'on rappelle toujours lorsqu'on prétend fixer les deux aspects essentiels du tempérament de Flaubert ?

« — Il y a en moi deux bonshommes distincts, un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigles, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit : celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme. »

(*Corresp.* II, 69.)

Suffit-il de distinguer, comme l'a fait M. Faguet dans un excellent chapitre, le romantique et le réaliste qui coexistaient tous deux dans Flaubert ? Suffit-il de définir ces deux penchants qui, « s'ils n'étaient pas aussi forts l'un que l'autre, étaient très impérieux tous deux en lui, car ils se balancent, pour ainsi dire », au cours de sa carrière ? Il faut croire que l'explication, en elle-même, n'est pas très probante, puisque M. Faguet, après avoir insisté sur l'alternance des sujets romantiques et des sujets réalistes dans l'œuvre de Flaubert, éprouve le besoin de composer un autre chapitre (ch. IX) pour indiquer « ce qui est resté du réaliste dans le romantique », c'est-à-dire « la description minutieuse et précise des objets », et « ce qui est resté du romantique dans le réaliste », c'est-à-dire la transposition des sentiments romantiques dans des personnages ridicules ou vulgaires. De fait, tout en expliquant ainsi « ce singulier réaliste-romantique qu'a été Flaubert », M. Faguet ne peut s'empêcher de se demander « lequel des deux était le fond même de l'illustre auteur », et il laisse la question sans réponse.

Pour nous, nous ne pensons pas qu'on puisse distinguer, qu'il soit même bien utile de distinguer en la personne de Flaubert un réaliste et un romantique. C'est pour mieux classer nos impressions en quelque sorte, pour mettre plus d'ordre dans nos idées, que nous distinguons dans l'œuvre de Flaubert des sujets réalistes et des sujets romantiques : distinction légitime d'ailleurs, mais que l'auteur n'a probablement pas faite lui-même au moment où il concevait ses romans. Il faut remarquer, en effet, que lorsqu'on a recours à une telle distinction, on ne peut la faire qu'en introduisant dans la définition des mots Réalisme et Romantisme de telles atténuations et de telles précisions que vraiment ces termes s'en trouvent en grande partie affaiblis ou modifiés. Nous n'aurons pas de peine à déterminer, dans notre dernier chapitre, les différences qui séparent Flaubert de ses « disciples » réalistes. De

même, il semble bien que le roman proprement romantique ait été, ou bien un roman d'analyse, comme *Adolphe* ou *René* — ou bien un roman personnel, comme *Delphine* ou *Corinne* — ou encore un roman dit historique, comme celui de Walter Scott, d'Alexandre Dumas, ou encore comme la *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. Il semble assurément difficile de faire entrer *Salammbô* et surtout la *Tentation de Saint Antoine* (qu'on est cependant obligé, pour les besoins de la cause, de baptiser roman romantique) dans une de ces trois catégories (1). Nous pouvons donc conclure qu'il n'a pas existé deux Flaubert, un romantique et un réaliste, et que lui-même exagérait en affirmant qu'il y avait en lui « deux bonshommes distincts ». En réalité, il a existé seulement dans la pensée de Flaubert deux tendances distinctes, qui toutes deux ont leur origine dans un fond commun. Cette essence même de la personnalité de Flaubert est constituée, à notre avis, par un sentiment et une idée qui ont toujours guidé le romancier dans le choix de ses sujets, l'amour de la beauté et le pessimisme.

« Il est des cœurs épris du triste amour du laid », dit un poète contemporain. Flaubert n'était assurément pas de ceux-là. Sans doute, il n'avait pas pour la laideur la répulsion presque physique d'un classique. Sans doute, il n'aurait même pas voulu que l'art voilât, ou masquât, ou affaiblît l'expression de l'horrible ou de l'ignoble lorsqu'elle était jugée par lui nécessaire. Il n'a pas hésité, pour sa part, à nous donner des détails plus que précis sur l'ophthalmie purulente de l'aveugle du Bois-Guillaume, ou sur l'éléphantiasis du suffète Hannon. Mais, en dépit de ses plaisanteries truculentes sur les horreurs du siège de Carthage, ou sur le « sacrifice de moutards », ou sur la « procession de pédérastes », — toutes gentillesse destinées, dans *Salammbô*, si on veut l'en croire, à faire frémir le bourgeois — il nous paraît difficile de soutenir que Flaubert ait aimé la représentation du laid en elle-même, et surtout du « laid sans grandeur », du laid simplement plat, comme elle existe souvent dans les romans de certains naturalistes. Sans être le moins du monde « perruque » ou « collet monté », il trouvait excessives certaines hardiesses de son élève Guy de Maupassant ; il protestait contre l'insistance avec laquelle le jeune auteur attirait l'attention du lecteur sur les « rotondités » de Boule-de-Suif ; tout en déclarant que *Nana* était un « colosse », il reconnaissait que « ce colosse avait les pieds

(1) Nous essaierons en effet de montrer (ch. VIII) que *Salammbô*, roman d'évocation, n'est pas un roman historique au sens où les romantiques ont entendu ce terme.

malpropres » ; il haïssait franchement la littérature « obscène » ou « lubrique », prétendant que l'obscénité systématique n'avait même pas le mérite d'être vraie, car « cela ne se passe pas comme ça dans la vie ». Il n'avait assurément pas peur des joyeusetés de Rabelais, des gaillardises de Mathurin Régnier, ni des « scènes de bordel » qui se passent dans le *Périclès* de Shakspeare (n'en a-t-il pas mis lui-même dans *Par les champs et par les grèves*?). Mais les lettres de son voyage en Orient, surtout celles qui viennent de Grèce, mais les quelques passages de *Par les champs* et de la première *Tentation* que nous avons cités, mais son admiration profonde pour l'art antique — tout cela prouve bien que son âme était avant tout attirée par la beauté. Cette aspiration puissante vers le beau, ce dédain de la vulgarité et de la bassesse ont pu s'exprimer librement, cela n'est contesté par personne, dans les romans dits romantiques. Mais il n'est pas jusqu'aux romans réalistes dans lesquels on ne les retrouve. Nous sommes tentés de croire, en effet, que ce qui reste dans les romans réalistes de Flaubert — ne disons pas de son romantisme pour éviter toute équivoque — mais de son amour passionné du beau, ce n'est pas seulement, comme le veut M. Faguet, le langage romantique prêté, dans une intention de dérision ou de parodie, à des personnages ridicules, c'est encore et surtout le soin avec lequel Flaubert a évité de nous présenter un seul fait, une seule scène qui fût décidément ignoble, l'art avec lequel il a su exprimer, même dans les passages les plus risqués, des choses que bien des naturalistes eussent accusées au contraire de manière à en faire ressortir et à en exagérer la bassesse et la laideur. Il faut vraiment être bien prude — ou raisonner comme l'avocat général Pinard — pour trouver vicieuses et corruptrices certaines descriptions de *Madame Bovary*. Qu'on songe à la manière dont Maupassant eût raconté (cf. *Une partie de campagne*), la séduction d'Emma par Rodolphe dans la forêt — ou les scènes d'adultère dans l'hôtel de Rouen avec Léon !

« — Elle renversa son cou blanc, qui se gonflait d'un soupir, et défaillante, toute en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna... Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres, elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors elle entendit tout au loin, au delà des bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. »

« — Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. Elle allait sur la pointe de ses pieds nus regarder encore une fois si la porte était fermée, puis elle faisait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements, et pâle, sans parler, sérieuse, elle s'abattait contre sa poitrine, avec un long frisson. »

(312.)

Voilà, sans doute, une manière artistique de se tirer d'un récit scabreux. Pour un écrivain comme Flaubert, qui ne sépare pas la forme du fond, et qui n'imagine le fait à raconter qu'en imaginant en même temps son expression esthétique, les passages scabreux, aussi bien que les sujets réalistes en général, n'ont été conçus qu'en tant qu'ils étaient susceptibles de produire en nous une impression de beauté. Et cette impression de beauté a été obtenue grâce à une sélection habile, vraiment digne des classiques, de tous les détails (et seulement de ceux-là) qui ne pouvaient rappeler à l'esprit que des sentiments profonds, même lorsqu'ils sont coupables, que des attitudes et des gestes beaux, même lorsqu'ils sont criminels. C'est que Flaubert était naturaliste et réaliste sans doute, mais il l'était à la manière de Sophocle, de La Fontaine et de Racine; il pensait que si le réalisme est la représentation de tout ce qui est dans la nature, le réalisme n'est artistique, cependant, qu'à la condition d'éliminer de lui-même tout ce qui est ignoble et bas, ou tout au moins de voiler, sous la magnificence et la délicatesse de la forme, ce qui reste toujours, quoi qu'on fasse, de honteux dans notre nature et de vulgaire dans la réalité. — Et c'est ainsi, à cause de ces scrupules d'artiste, que *Madame Bovary* n'a pas été, comme elle aurait pu l'être, l'histoire d'une courtisane; que nous avons très peu de scènes de débauche dans l'histoire de Frédéric Moreau, jeune pourtant, riche et désœuvré; et que les quelques passages risqués de *Bouvard* n'empêchent pas l'ouvrage d'être tout autre chose qu'un roman à scandale, puisque l'essentiel du sujet, ce ne sont pas les quelques mésaventures de Bouvard, de Pécuchet, ou de Mélie, mais bien la dérision impitoyable et diabolique de tout ce qui est, chez l'homme, illusion de la certitude ou prétentions au savoir.

Nous arrivons ainsi à ce qui est le deuxième élément d'unité, en quelque sorte, dans l'œuvre de Flaubert, la pensée philosophique qui semble avoir dirigé son esprit aussi bien dans le choix de ses sujets romantiques que dans celui de ses sujets réalistes. Lorsque, étudiant la philosophie de Flaubert, nous commentions

parfois par des exemples les citations si nettes et si caractéristiques de sa correspondance, nous prenions ces exemples aussi bien dans *Madame Bovary* que dans *Salammbô*, dans la *Tentation* aussi bien que dans *l'Education*. Philosophie pessimiste qui insiste sur les imperfections de l'homme, les faiblesses de son cœur, l'impuissance de sa raison, l'obscurité de sa destinée; philosophie déterministe, qui fait de nous les esclaves de nos passions, de nos vices et des événements; dérision amère de notre effort vers le savoir, de la faillite où cet effort aboutit souvent; haine féroce et amusée à la fois de la bêtise humaine, cause des plus grandes joies et aussi des plus grandes tristesses qui soient réservées ici-bas aux esprits supérieurs, — telles sont les idées principales qui se dégagent de toute l'œuvre de Flaubert, et, si l'on ne veut pas admettre que les créations d'un art aussi subtil et aussi raffiné que celui de notre auteur soient inconscientes, on est bien forcé de reconnaître que ces idées ont dû jouer un rôle efficace dans le choix des sujets traités par lui. — Comme M^{me} Bovary, Salammbô souffre de ses aspirations et de ses rêves; la même chimère, la même soif d'inconnu, le même désir d'« au delà de l'horizon » les tourmente toutes deux; toutes deux, elles vivent pour un objet imaginé, homme aimé ou voile de déesse; toutes deux, elles sont déçues lorsque leur désir se réalise; toutes deux elles disent : « N'était-ce que cela ? » avec le même sourire désenchanté. — Bêtise humaine chez les bourgeois et les paysans de Yonville-l'Abbaye, férocité humaine chez la populace carthaginoise ou les hordes de mercenaires, les deux tableaux, antique et moderne, ont été conçus par le même esprit pessimiste et indigné, — et Sainte-Beuve a pu regretter qu'il n'y eût pas un cœur généreux, un « philosophe éclairé » dans Carthage, comme il avait regretté, quelques années auparavant, que l'intelligence fût uniquement représentée à Yonville par le pharmacien Homais et le curé Bournisien, — observation à peu près juste, mais qui d'ailleurs ne prouve rien, sinon que Sainte-Beuve n'était pas pessimiste, et qu'il n'avait pas pris, comme Flaubert, l'habitude de promener un regard sévère sur la platitude et l'ignominie universelles. — Même absence de volonté, même inquiétude morale chez Frédéric Moreau et chez Saint Antoine. L'un voudrait croire, l'autre voudrait agir; ni l'un ni l'autre ne le peuvent. Et de même qu'il s'élève dans l'âme du saint un doute cruel, une désespérance douloureuse à la vue de tous les symboles grossiers dans lesquels l'humanité a essayé d'incarner ses plus nobles croyances, — de même, dans l'esprit du jeune bourgeois de 1845, la malchance, les échecs successifs, l'insignifiance ou l'hostilité des hommes et des choses font naître un dégoût sans bornes, une

impuissance radicale à l'action et même à la pensée. — Mais nous savons aussi que le pessimisme de Flaubert n'est pas tout à fait le pessimisme de tout le monde ; qu'il a surtout été frappé, non pas des injustices du sort et des iniquités de la fortune cruelle aux hommes (thème rebattu en somme et d'où ne peut guère sortir une philosophie originale), mais des ravages produits dans les esprits supérieurs par leur supériorité même, par le « mal de la pensée » qui fait à la fois leur souffrance et leur grandeur ; dès lors nous ne pouvons nier que ce mal de la pensée ne se retrouve sans doute pas par hasard chez les principaux personnages de ses romans. Bien au contraire, tous ces personnages ont été conçus comme devant être des exemples vivants des formes diverses que le mal de la pensée peut prendre dans l'esprit des hommes, tous les événements qui constituent la trame de ses romans ont été spécialement imaginés pour raviver, envenimer en quelque sorte, chez les personnages, le mal de la pensée, et pour nous montrer le désarroi que produisent les rêves immodérés d'une intelligence servie par une volonté trop faible, en proie à un milieu hostile, à une réalité rebelle. Ce n'est d'ailleurs pas là, comme on pourrait le croire, l'application d'un système littéraire, conçu d'avance et abstraitement, comme celui d'un Balzac ou d'un Zola. C'est simplement la manifestation, dans l'invention des sujets et des personnages, d'une tendance essentielle du caractère de Flaubert, — aussi essentielle, à vrai dire, que ce continuel souci de la beauté déjà maintes fois signalé en lui.

Ainsi donc les sujets des romans de Flaubert ne lui ont été suggérés ni par les livres, ni par la vie, ni par un système littéraire théorique et abstrait. Il les a en quelque sorte trouvés en lui-même, puisque son invention n'est que la conséquence logique et nécessaire des deux idées dont il a été le plus profondément pénétré : l'idée esthétique et l'idée pessimiste. Il a imité la réalité sans doute, mais il n'a pris dans cette réalité que ce qui était beau, ou pouvait le devenir grâce à une expression artistique. Et en écrivant ses livres, en faisant vivre ses personnages, en imaginant les événements tragiques ou comiques au milieu desquels il les jetait, il a réalisé, en quelque sorte, peut-être inconsciemment, sa conception philosophique de l'homme et de la vie. De tous les romanciers du siècle, il n'est pas douteux que Flaubert n'ait été le plus artiste. D'un autre côté, s'il est exagéré de dire, comme M. Louis Bertrand, à la fin de son article sur *Les carnets inédits de Flaubert* (*Rev. des Deux-Mondes*, 15 juillet 1910), que « c'était un cerveau encyclopédique », et qu'« à part Taine et Renan aucun de ses contemporains n'a eu une culture aussi étendue que Flaubert », nous n'avons eu aucune peine, cependant, à recon-

naître en lui une profondeur philosophique, un goût assez prononcé, même, pour les spéculations métaphysiques, qui ne se rencontrent pas au même degré, par exemple, ni chez un Zola, ni chez un Maupassant. Ces deux supériorités — car ce sont des supériorités, même pour un romancier, que d'aimer le beau et d'avoir des idées générales — ont exercé une influence prépondérante et précise sur l'invention de ses romans : le réalisme de Gustave Flaubert, c'est un réalisme artistique et philosophique.

CHAPITRE VI

LA COMPOSITION DES TABLEAUX

Nous arrivons maintenant à la partie la plus précise et la plus technique de l'Esthétique de Flaubert; inutile d'ajouter que, pour un artiste aussi méticuleux que lui, cette partie était loin d'être la moins importante. Au cours de notre exposé, nous serons obligé, plus encore que précédemment, d'avoir recours à des citations fréquentes; notre critique prendra même, parfois, le caractère et l'allure d'un commentaire perpétuel. Nous ne nous ferons pas faute, non plus, d'avoir recours de temps à autre à quelques documents inédits (1), dont nous avons pu disposer grâce à la bienveillance de la nièce de l'auteur, M^{me} Franklin Grout, et de son récent éditeur, M. Louis Conard.

Flaubert n'écrivait pas facilement. On a même pu soutenir qu'il écrivait naturellement mal, et relever dans ses lettres des négligences ou des incorrections manifestes. De même, il n'était pas de ceux qui conçoivent rapidement et qui embrassent pour ainsi dire d'un seul coup d'œil l'ensemble d'un ouvrage, la disposition de ses diverses parties, l'importance relative qu'il convient de donner à chacune d'elles. Il se défiait un peu, à vrai dire, de cette merveilleuse facilité, et il pensait qu'elle avait pour la plupart des écrivains des conséquences funestes; les imperfections qu'il relevait, très justement d'ailleurs, chez des poètes de génie tels que Musset et Lamartine, avaient pour cause, pensait-il, une trop grande rapidité dans la conception aussi bien que dans l'exécution :

« — Il faut se méfier, écrit-il dès 1846, de tout ce qui ressemble à de l'inspiration et qui n'est souvent que du parti pris et une excitation factice que l'on s'est donnée volontairement et qui n'est pas venue d'elle-même. D'ailleurs on ne vit pas dans l'inspiration; Pégase marche plus souvent qu'il ne galope : tout le talent est de savoir lui faire prendre les allures qu'on veut. »

(*Corresp.* I, 186.)

(1) Certains de ces documents ont été publiés par M. Conard, dans les tomes de son édition qui ont paru alors que notre rédaction était déjà terminée.

Cette défiance de l'inspiration, de la facilité et du « premier mouvement » tenait d'ailleurs chez lui à une cause plus profonde. Il n'aimait guère, nous le savons, les effusions pseudo-lyriques et le bavardage indiscret des confidences personnelles. Il raillait Lamartine pour s'être vanté d'avoir écrit la pièce de vers qui termine *Graziella* « tout d'une haleine et en pleurant ». C'est qu'il pensait qu'un artiste, au moment de créer, devait être parfaitement calme et en possession de tous ses moyens. De là ce très curieux éloge de la « froideur » nécessaire à l'écrivain qui compose, et qui dut certainement faire sur la bouillante Louise Colet l'effet d'une assez désagréable douche :

« — Il faut écrire plus froidement. Méfions-nous de cette espèce d'échauffement que l'on appelle l'inspiration et où il entre souvent plus d'émotion nerveuse que de force musculaire. Dans ce moment-ci par exemple, je me sens fort en train, mon front brûle, les phrases m'arrivent, voilà deux heures que je voulais t'écrire et que de moment en moment le travail me reprend : et, où il faudrait l'exposition la plus simple, il me surgit une comparaison. J'irais, j'en suis sûr, jusqu'à demain sans fatigue. Mais je connais ces bals masqués de l'imagination d'où l'on revient avec la mort au cœur, épuisé, ennuyé, n'ayant vu que du faux et débité des sottises. Tout doit se faire à froid, posément. Quand Louvel a voulu tuer le duc de Berry, il a pris une carafe d'orgeat et il n'a pas manqué son coup. »

(*Corresp.* II, 175.)

Le souci de la composition est donc absolument indispensable aux yeux de Flaubert. Seul, il empêchera l'écrivain de s'étourdir et de s'épuiser dans ces « bals masqués de l'imagination », si agréablement raillés par lui.

Il avait d'autant plus de mérite à s'imposer ainsi une règle inflexible et un plan bien arrêté, que son tempérament le portait plutôt, surtout dans sa jeunesse, à improviser et à écrire d'enthousiasme. Nous avons déjà cité la phrase qu'il écrivait à propos de la première rédaction de la *Tentation de Saint Antoine* : « Jamais je ne retrouverai des éperdûments de syle comme je m'en suis donné là pendant dix-huit grands mois. » Mais aussi voici comment il jugeait trois mois après (1852) cette fougue romantique et ces « éperdûments de style » :

« — J'ai mis là beaucoup, beaucoup de temps et beaucoup d'amour. Mais ce n'a pas été assez mûri. De ce que j'avais beaucoup travaillé les éléments matériels du livre, la partie historique je veux dire, je me suis imaginé que le scénario était fait et je m'y suis mis : *tout dépend du plan*; *Saint Antoine* en manque, la

déduction des idées sévèrement suivie n'a point son parallélisme dans l'enchaînement des faits. » (Corresp. II, 73.)

Le passage est intéressant, car il montre bien comment Flaubert, après deux ans de méditation et de solitude, avait modifié ses premières idées littéraires, et s'était de jour en jour rendu plus sévère pour lui-même; — intéressant encore, parce qu'on y voit bien la distinction très importante faite par lui entre la préparation matérielle d'un roman (documents à réunir, livres à lire, informations à prendre, etc.), préparation qu'il voulait aussi sérieuse et complète que possible, et la composition proprement dite, qui n'est pas nécessairement arrêtée dès qu'on a rassemblé les éléments d'un ouvrage, mais qui consiste précisément à donner à chacun de ces éléments leur place, leur rôle et leur valeur, — à les utiliser, en un mot, en vue d'un effet esthétique.

Si l'on doutait, après cela, que Flaubert ait attaché à la composition d'un ouvrage un aussi grand prix, on n'aurait qu'à feuilleter la correspondance. On pourrait relever à chaque instant, dans les lettres à Louise Colet et à Louis Bouilhet, des phrases comme celles-ci : « Médite bien ton plan. — Tout est dans la conception. — Si le plan est bon, je te réponds du reste. » De fait, ces conseils n'étaient inutiles ni pour Louise Colet, qui écrivait avec une facilité déplorable, ni même pour Bouilhet, nourri aux auteurs de la décadence latine, un peu rhéteur et déclamatoire par endroits, et qui doit sans doute à l'heureuse influence de Flaubert d'avoir composé fortement et simplement deux ou trois chefs-d'œuvre : les *Vers à une femme*, la *Colombe*, *Sombre églogue*.

Avons-nous maintenant des documents suffisants pour suivre d'assez près le travail de composition auquel s'est livré Flaubert en vue de chacun de ses romans? — Il composait d'habitude, avant de commencer à écrire, un, deux ou trois scénarios de son œuvre, plus développés les uns que les autres. Certains ne sont que des espèces de « Tables des matières », où sont indiquées en quelques mots les diverses parties de l'ouvrage, avec les titres et sous-titres de chaque chapitre. Dans d'autres, plus développés, nous trouvons une analyse de chaque chapitre, avec l'indication de ce que Flaubert appelait les « mouvements », sortes de « tournants de l'intérêt » produits par l'arrivée d'un nouveau personnage, par un changement d'attitude chez le personnage principal, par un changement de ton dans le dialogue. Enfin certains scénarios (les deux de *Madame Bovary*, par exemple) sont rédigés tout au long, d'une façon presque suivie, et tiennent une douzaine de pages, dans l'édition où M. Louis Conard les a reproduits : l'auteur y caractérise avec assez de précision ses principaux personnages; il y

dessine le schéma général de son récit, en insistant déjà sur les scènes essentielles. De temps à autre, il se donne lui-même des avertissements, qu'il souligne souvent ou met en marge : (Bien indiquer ceci. — Serrer davantage. — Insister sur ces détails, etc.). C'étaient certainement ces scénarios qui étaient longuement médités par Flaubert avant de se mettre à l'œuvre ; c'était sur eux que roulaient les discussions avec Bouilhet, au moment de la rédaction de quelque tableau important. Ils sont rédigés, d'ailleurs, en un style plutôt imagé ; on y trouve des familiarités d'expression un peu libres et, pour tout dire, pas mal de gros mots. En un ou deux endroits, amusants ou scabreux, le mot HÉNAURME ! en lettres capitales, a été écrit d'une main qui ne semble pas être celle de Flaubert. Inutile, d'ailleurs, de chercher bien loin ; c'est l'ami Bouilhet, qui, au cours d'une après-midi de dimanche, aura ainsi manifesté le plaisir que lui causaient les facéties intempérantes de Flaubert : de sorte que ces vieilles pages, qu'il nous a été donné de feuilleter, traduisent, non seulement le travail forcené de Flaubert, mais encore ses méditations, ses discussions, avec Bouilhet, et comme l'écho de leurs communes pensées et de leurs rires sonores.

Ce n'est pas tout. Préoccupé de donner à ses personnages le plus de précision et de vie qu'il lui était possible, Flaubert a très souvent rédigé, à propos de chacun d'entre eux, de véritables « fiches signalétiques », de petites monographies. Quand il s'agissait d'un personnage historique, comme dans *Salammbô* ou *Hérodias*, il consignait sur sa fiche les renseignements biographiques indispensables, et résumait le caractère de ce personnage, tel qu'il lui était fourni par l'histoire ou la tradition, avec preuves et textes à l'appui. Pour les personnages de son invention, comme Madame Bovary ou Charles, il essayait de fixer avant tout l'évolution du caractère, les divers « moments » de son développement, allant jusqu'à répartir ces divers moments sous des titres distincts, des numéros d'ordre et des rubriques spéciales.

Nous avons enfin, pour étudier les procédés de composition de Flaubert, trois documents d'une importance capitale : ce sont les trois manuscrits de la *Tentation de Saint Antoine*. Le dernier, écrit de 1870 à 1873, était la version que connaissait le public avant 1908. Le second, écrit entre 1856 et 1857, entre *Madame Bovary* et *Salammbô*, a été publié en 1908 intégralement, chez Charpentier, par M. Louis Bertrand. La rédaction en est soignée, à peu près définitive, et, quoique les ratures et les corrections y soient encore fréquentes, comme dans tous les manuscrits définitifs de Flaubert, c'était probablement la version qu'il aurait publiée en 1857, s'il ne l'avait jugée dangereuse après le procès de *Madame Bovary*. Il

existe enfin un premier manuscrit, composé en 1848, et lu en 1849 à Bouilhet et Maxime Du Camp, qui conseillèrent fortement à Flaubert de ne pas le publier à cette époque : c'est la *Tentation* romantique et lyrique de la jeunesse de Flaubert. De ce premier manuscrit, M. Bertrand a publié quelques beaux fragments à la suite de son impression de la rédaction de 1856. Mais, bien que M. Bertrand ait déclaré que « cette énorme ébauche n'est en somme qu'un brouillon, où il serait difficile de retrouver la rédaction définitive de l'auteur à travers les perpétuelles variantes », M. Conard, le nouvel éditeur de Flaubert, annonce comme prochaine la publication intégrale de la *Tentation* de 1849. Nous serons donc en présence de trois rédactions successives (1) d'un même ouvrage, par conséquent de trois systèmes de composition différents, et, pour chaque scène ou chaque tableau, de trois expressions distinctes de la pensée de Flaubert. — Si maintenant on se souvient que Flaubert gardait *tout* ce qu'il avait écrit, brouillons, copies, plans et notes; qu'une partie de ces documents inédits de son vivant est déjà connue du public grâce à MM. Louis Bertrand et Conard; que quelques autres enfin ont pu être vus par nous, on comprendra que nous ayons à notre disposition des éléments plus que suffisants en vue de l'étude que nous allons faire.

*
* * *

Nous ne pensons pas qu'il soit possible de tirer des conclusions quelconques de la manière dont Flaubert a composé chacun de ses romans dans son ensemble. On pourrait faire observer, il est vrai, que dans la composition générale de ses œuvres l'auteur a essayé de réaliser quatre ou cinq types principaux. Tantôt nous nous trouvons en présence d'un fait unique, organisé autour d'un seul événement ou d'un seul caractère (*Trois Contes*). Tantôt c'est le procédé classique de composition par développement d'un caractère (*Madame Bovary*). Tantôt ce sont des tableaux successifs, uniquement diversifiés par l'intensité de la couleur et la nouveauté des choses présentées (*Salammbô*, la *Tentation*). Tantôt, c'est une composition amorphe où les événements se suivent à dessein sans ordre, comme dans la vie (*l'Education*). Et voici enfin un roman conçu à tort ou à raison comme « roman à tiroirs » (*Bouvard*).

La vérité, c'est que cette distinction, plutôt superficielle, ne nous apprendrait pas grand'chose. Chacune des œuvres essentielles

(1) La publication de M. Louis Conard n'avait pas encore eu lieu au moment où nous écrivions notre chapitre. Ce ne sera donc que dans une étude ultérieure que nous pourrons utiliser ce rapprochement entre les trois versions de *Saint Antoine*.

de Flaubert a un type de composition distinct de celui des autres ; de sorte que, les quatre catégories que l'on peut distinguer n'étant guère constituées chacune que par une seule œuvre, autant dire que Flaubert a composé quatre ou cinq romans distincts, — ce qui est incontestable. Même si on acceptait en principe cette division, elle n'échapperait pas à quelques objections assez importantes. — Est-il vrai, par exemple, que *Madame Bovary* soit construite selon le procédé classique de composition par développement d'un caractère ? N'est-ce pas plutôt l'évolution d'un caractère à travers les péripéties multiples « d'une vie », comme dira plus tard Guy de Maupassant, — tandis que ce qui est proprement classique, c'est le développement d'un caractère dans un fait unique, dans une « crise », selon la célèbre expression de Goethe ? — La composition de l'« *Education sentimentale* », si elle n'est pas aussi claire et accusée que celle de *Madame Bovary*, n'existe-t-elle pas cependant ? Ne trouve-t-on pas dans l'histoire des désillusions successives de Frédéric Moreau une gradation et une progression d'intérêt ? — Le roman amorphe, n'est-ce pas plutôt *Bouvard et Pécuchet*, s'il est vrai que le caractère d'une œuvre amorphe, c'est d'être telle qu'on puisse la supposer indifféremment plus longue ou plus courte de quelques chapitres ? Et vraiment souffre-t-on, à la lecture de *Bouvard*, de se dire que l'ouvrage est inachevé ? Il est donc bien plus simple d'avouer que nous ne pouvons dégager aucune loi précise qui soit de nature à expliquer la composition générale des romans de Flaubert. Les schémas eux-mêmes tracés par lui, les scénarios dont nous parlions tout à l'heure ne nous sont ici d'aucune utilité. Pour les ouvrages mêmes où il en existe plusieurs, ils se ressemblent tous dans leur composition générale, de sorte que nous n'avons pas de preuves, ni même d'indices, qui nous permettent d'affirmer que tel roman a été primitivement conçu selon un plan radicalement différent du plan suivi en définitive. La seule modification importante que nous ayons eu l'occasion de relever, dans les scénarios de *Madame Bovary* (et n'oublions pas que ce sont les plus nombreux), c'est que, suivant le projet primitif, Emma était la maîtresse de Léon avant d'avoir été celle de Rodolphe. Nous aurons l'occasion de montrer en quoi le plan suivi définitivement est bien préférable, pour l'intelligence du caractère de l'héroïne. Mais peut-on dire que ce soit là un changement bien appréciable dans la marche du roman ?

C'est donc uniquement à l'intérieur de chaque roman, dans les principaux récits ou tableaux considérés isolément, que nous allons pouvoir saisir et suivre le travail de composition de Flaubert. Nous essaierons de caractériser par des exemples les principaux types de tableaux dont notre auteur a fait usage, et la

valeur esthétique qu'il convient d'accorder à chacun d'eux.

Mais d'abord qu'est-ce, pour Flaubert, qu'un tableau ? Ce n'est pas, comme on pourrait le croire, un morceau de littérature un peu théâtral ou déclamatoire, un « morceau à effet ». Certains tableaux ont ce caractère, mais il s'en faut que tous soient ainsi conçus. Le tableau, c'est pour Flaubert une des scènes essentielles d'un roman, scène où sont présentés, dans leur attitude et avec leurs gestes les plus caractéristiques, les personnages principaux ; on y trouve aussi, le plus souvent, le décor choisi par l'auteur pour y faire mouvoir ses personnages, en sorte que le tableau est pour ainsi dire le résumé et la vie même du roman. Lorsque Flaubert travaillait, il composait « par tableaux », ainsi qu'en fait foi la correspondance, non par chapitres, sauf toutefois pour *Salambô*, qui est conçue, nous le verrons, comme une suite indéfinie, comme une galerie de tableaux. Dans les lettres qui se rapportent à la composition de *Madame Bovary*, nous entendons Flaubert nous dire : « Mon auberge », « mes comices », « mes rêves de jeune fille », « mon Rouen », « mon enterrement », « ma noce normande », « sont commencés, me donnent du mal, réussissent, vont finir ». C'est le « tableau du bal de la Vaubyessard », qui satisfait Bouilhet, c'est le « tableau des comices » que le même Bouilhet lui fait recommencer plusieurs fois. Ce sont là, on le voit, des scènes capitales qui, à elles seules, constituent presque tout le roman. Il ne faut pas les confondre — la distinction est des plus importantes. — avec des descriptions. Il est assurément plus facile à un romancier quelconque de nous dire : « Le champ où se tenaient les comices *était* bordé par une ligne de peupliers... les animaux *étaient* ici... le public *était* là... Bientôt on vit arriver le conseiller de préfecture, le maire, les pompiers... Alors Rodolphe et Emma... » ; ce procédé, suivant lequel la description existe en dehors et indépendamment des personnages et du récit, semble à Flaubert l'enfance de l'art. Ce sont encore des *descriptions* et non des *tableaux* que nous rencontrons dans Balzac. Cinquante pages au début d'*Eugénie Grandet*, pour nous renseigner sur la ville où va se passer l'action, et nous faire voir successivement la rue, la maison, les chambres, le mobilier, les tapisseries, le jardin, les fleurs, les fruits..., etc. ; — c'est sans doute souci excessif de réalisme, mais à vouloir trop montrer on ne montre rien, et, plus tard, à la lecture du roman, bien loin de comprendre l'action du « milieu » sur les personnages, nous ne nous intéresserons plus qu'aux personnages et oublierons complètement le milieu. L'originalité du *tableau* tel que le veut Flaubert, c'est qu'il doit faire voir à la fois et les personnages, et le milieu, et leur action réciproque.

Comment donc Flaubert préparait-il la composition d'un tableau? C'était d'abord un schéma général, en quelques mots ou phrases rapides. Nous en citerons quelques exemples, empruntés au scénario de *Salammbô*. Voici comment s'est présenté à l'esprit de Flaubert, sous sa forme primitive, le *Festin des Mercenaires* :

I

Jardins; Palais; les *Mercenaires* : traits généraux de costume et de figure;

Mangent et boivent;

Explications politiques;

Spendius, Giscon;

Orgie. Javelines. Poissons;

Salammbô;

Narr'Havas et Mâtho en face l'un de l'autre;

Rixe. Sur la terrasse. Soleil levant. Discours de Spendius;

..... (Illisible) matin. Vue des jardins : Salammbô au loin.

Il suffit de lire le premier chapitre du roman pour voir que ce schéma primitif a été suivi dans ses lignes essentielles. Remarquons que Flaubert désigne chaque nouveau « mouvement » par un nouvel alinéa : de fait, l'intervention de Spendius, celle de Giscon, l'arrivée de Salammbô avec l'impression de terreur religieuse qu'elle produit sur les Barbares, la discussion suivie de rixe où Mâtho et Narr'Havas se trouvent en présence, le lever du soleil vu de la terrasse d'Hamilcar, — telles sont en quelque sorte les articulations du récit, très habilement fondues entre elles, d'ailleurs, dans la rédaction définitive.

Voici maintenant le schéma du troisième chapitre, intitulé *Salammbô* :

III

Clair de lune sur Carthage. Salammbô et Taanach.

Prière à la lune. Aspiration.

Ce qu'était Salammbô. Influence et jalousie de la Rabbetna.

Schahabarim. Elle demande plus d'explications. Refuse. Puis expose les origines. Elle demande à voir le voile. Il la repousse.

Un tourbillon de poussière : ce sont les Barbares.

De même que, dans le schéma du premier chapitre, les « traits généraux de costume et de figure » des Barbares et les « explications politiques » alternaient avec la description du festin pro-

prement dit (« mangent et boivent ») et de l'« orgie » qui le suivait, de même ici Salammbô et Taanach nous sont présentées sur le même plan que la description du clair de lune; cette description, par conséquent, n'est pas traitée en elle-même et par elle-même, en dehors du sujet, comme nous le disions en définissant le tableau selon Flaubert. — Notons encore que l'auteur ne nous parle de Salammbô, de son éducation, de son mysticisme (« influence et jalousie de la Rabbetna ») qu'après nous avoir fait entendre sa prière à la lune; c'est une façon très habile de nous jeter au cœur de l'action, *in medias res*, et de nous faire connaître d'avance le caractère de l'héroïne, sa préoccupation essentielle : le désir du mystère, le trait essentiel de sa physiologie : la dévotion fanatique. — Relevons enfin dans les deux schémas le soin avec lequel Flaubert note les détails matériels, assez petits parfois en eux-mêmes, et qui cependant fixent dans notre esprit un trait inoubliable du tableau : « Sur la terrasse; — soleil levant; — elle demande à voir le voile. » — L'effet doit être encore plus puissant, pense justement Flaubert, lorsque le détail matériel, rejeté à la fin du chapitre après un vaste développement, prendra, par sa position même, une grandeur et une importance d'autant plus considérables : « Vue des jardins : Salammbô au loin. — Un tourbillon de poussière : ce sont les Barbares. » Ce sont ces deux notations rapides qui ont donné, à la fin des chapitres I et III, ces deux phrases « admirables d'effet », comme aimait à dire Flaubert : « Un point d'or tournait au loin dans la poussière sur la route d'Utique... Un grand voile, par derrière, flottait au vent. » — « Tout à coup il aperçut, à l'horizon, derrière Tunis, comme des brouillards légers, qui se traînaient contre le sol; puis ce fut un grand rideau de poudre grise perpendiculairement étalé, et, dans les tourbillons de cette masse nombreuse, des têtes de dromadaires, des lances, des boucliers parurent. C'était l'armée des Barbares qui s'avancait sur Carthage. »

Citons enfin le premier projet du dernier chapitre (La mort de Mâtho), pour voir s'il ne nous donnera pas l'occasion de quelques observations nouvelles :

XV

Carthage en joie. Aspect général.
On attend Salammbô.
Mâtho va mourir. Impatience de le voir.
Procession.
Salammbô paraît.
Tout est placé.

Le festin.

Màtho paraît.

Hésitation.

Dans les rues.

Màtho et Salammbô se regardent.

Il meurt.

Schahabarim le cœur sur la stapule (*sic*).

Narr'Havas boit au génie de Carthage.

Salammbô se lève; elle retombe.

Ainsi mourut... pour avoir touché au manteau de Tanit.

Le tableau qu'il s'agissait de faire était ici bien plus simple que les deux précédents; il n'y avait en somme qu'un personnage à montrer, Màtho, et les trois états successifs par lesquels il doit passer, les trois « moments » de son action sont indiqués par les trois alinéas : « Màtho paraît; hésitation; dans les rues. » Mais il fallait insister sur la scène suprême où Salammbô et Màtho se trouvent face à face et se regardent une dernière fois : c'était là l'essentiel, la clef de voûte du chapitre, le centre de sa composition. Aussi Flaubert a-t-il noté : « Màtho et Salammbô se regardent. » Et il fallait enfin, plus encore que dans les chapitres I et III, accentuer le mieux possible le trait final, la mort de Salammbô pendant que le cœur de Màtho palpite encore aux rayons du soleil couchant; il fallait surtout que la dernière phrase laissât dans l'esprit une impression très forte de mystère et de grandeur. Aussi Flaubert a-t-il très soigneusement noté les trois ou quatre derniers « mouvements » du chapitre; aussi a-t-il préparé d'avance, et rédigé sous une forme presque définitive la dernière phrase : « Ainsi mourut (la fille d'Hamilcar) pour avoir touché au manteau de Tanit. »

Nous pouvons donc indiquer les résultats auxquels aboutissait Flaubert, dès qu'il avait fixé le premier schéma de ses tableaux. Il en distinguait d'abord très nettement les diverses parties, et en fixait les principaux mouvements. Il déterminait aussi l'attitude de ses personnages, et la couleur générale du milieu où il les plaçait. Il choisissait surtout avec le plus grand soin le petit détail, le petit fait caractéristique destiné à rester dans la mémoire, et à être remarqué, bien qu'insignifiant en apparence, parce que sa place dans le tableau, et la manière dont il devait être admirablement adapté à l'ensemble, lui donnaient immédiatement de la force et de la valeur. Il ne manquait pas, enfin, de tracer d'avance une esquisse du paragraphe essentiel, de la phrase à effet, persuadé, ainsi que nous le verrons plus loin, que la forme et le fond sont inséparables, et qu'une idée originale, une sensation

profonde, n'ont de valeur esthétique que lorsqu'elles se traduisent en expressions profondes et originales au même degré.

Si maintenant nous pouvons indiquer comment, à l'intérieur de chaque tableau, Flaubert savait rendre les faits sensibles et les personnages vivants, nous aurons suffisamment caractérisé l'art dont il a fait preuve dans la composition générale des grandes scènes de ses romans.

Il était né observateur. Ses premières ébauches, ses premières lettres, remplies de silhouettes amusantes et de récits piquants, suffiraient à la rigueur à le prouver. Qu'on se rappelle encore les portraits qu'il fait de ses professeurs à l'Ecole de droit, la précision et l'abondance des détails pittoresques dans *Par les champs et par les grèves*, dans les lettres de son voyage en Orient (1849-1851), et même dans celles de son voyage en Corse (1850) à l'âge de dix-neuf ans. Il y a une page de *Par les grèves* où Flaubert décrit un lierre touffu sur une vieille muraille de château délabré ; c'est une prestigieuse « étude de vert », comme dirait un peintre, qui prouve bien que Flaubert, s'il l'avait voulu, aurait pu écrire la splendide et fantastique description du Paradou. Mais il ne l'a pas écrite ; il n'a pas cru, comme Zola, qu'il fût nécessaire d'accumuler une masse imposante de petits faits pour donner l'impression du réel. Il importe donc de fixer ce qu'un romancier réaliste entend par l'observation de la réalité, puisque deux romanciers contemporains l'un de l'autre, qui ont entre eux quelques analogies et quelques points communs, ont conçu et pratiqué cette observation de façon tout à fait différente.

Une indication très précieuse sur les idées de Flaubert à ce sujet nous est fournie par Guy de Maupassant, dans la préface de *Pierre et Jean*. L'élève de Flaubert nous a transmis dans cette préface quelques-uns des conseils que lui donnait son maître, quelques-unes des règles d'observation et de style qu'il lui imposait. Or, voici, d'après Maupassant, comment Flaubert voulait qu'on observât, voici comment il concevait une observation à la fois précise et originale :

« — Il s'agit, disait-il, de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'avait été vu et dit par personne. Il y a dans tout de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le... C'est de cette façon qu'on devient original.

« Quand vous passez devant un épicier assis sur sa porte, devant un concierge qui fume sa pipe, devant une station de

fiacres, montrez-moi cet épicier et ce concierge, leur pose, toute leur apparence physique contenant aussi, indiquée par l'adresse de l'image, toute leur nature morale, de façon à ce que je ne les confonde avec aucun autre épicier ou avec aucun autre concierge, et faites-moi voir, par un seul mot, en quoi un cheval de fiacre ne ressemble pas aux cinquante autres qui le suivent et le précèdent. »

Il ne faut donc pas essayer de reproduire tout le réel. Ce serait impossible, et d'ailleurs inesthétique. Mais il faut reproduire d'une façon originale ce qu'on en reproduit, c'est-à-dire qu'il faut tâcher de trouver « en tout de l'inexploré », d'exprimer un aspect des choses qui n'ait été vu par personne avant nous. La méthode d'observation de Flaubert, en vue de la composition de ses tableaux, n'est donc pas bien différente de la méthode d'observation des classiques : ce n'est pas d'ailleurs le premier trait de ressemblance que nous avons l'occasion de relever entre eux et lui. Boileau pensait également que l'écrivain ne pouvait pas faire de son œuvre le miroir pur et simple où viendrait se refléter l'univers, avec ses imperfections, ses laideurs ou ses insignifiances. Il ne croyait pas, non plus, qu'il fût possible de donner une expression artistique de l'exceptionnel, sous prétexte qu'il est dans la nature, parce que, selon son expression, « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable, » et que les hommes n'appellent vrai que l'ouvrage où ils reconnaissent la nature avec ses traits les plus généraux, non les plus bizarres, et l'humanité moyenne dont se distinguent seulement quelques rares individus. Il y a toutefois, dans la théorie de Flaubert, tout un côté artistique qui semble n'avoir pas été vu par Boileau, et qui suffit à différencier les deux doctrines. Si Flaubert interdit à l'écrivain la reproduction entière de la réalité, ce n'est pas uniquement, comme Boileau, pour suivre « la raison » ; ce n'est pas pour ne retenir des choses que ce qu'elles ont de plus général, et des sentiments ou passions de l'âme humaine que ce qu'ils ont d'universel, d'applicable aux hommes de tous les temps et de tous les pays. Mais plutôt, ce côté « inexploré » qu'il veut que l'on découvre dans la réalité, c'est précisément le côté artistique, celui qui est susceptible de l'expression la plus neuve et la plus originale, de la traduction la plus belle en un mot. Il ne veut pas dire d'ailleurs qu'il soit nécessaire de poursuivre à tout prix le bizarre et l'étrange, comme l'ont fait certains de ses contemporains et de ses successeurs ; il ne cherche pas, même, à briller par une assez futile adresse dans le maniement du piquant et de l'imprévu, ni à aveugler le lecteur sous une pluie d'étincelles. Mais il croit que la beauté originale est précisément celle qui n'a été vue par per-

sonne avant nous, sans doute, et qui cependant ne nous surprend pas comme quelque chose d'inconnu, mais nous apparaît au contraire dès que nous la connaissons, avec un air de simplicité et de familiarité. Il existe, disait « ce vieux croûton » de Boileau, un art de faire difficilement des vers faciles; de même il existe, selon Flaubert, un art de chercher longtemps, patiemment, péniblement, lorsqu'on observe un objet ou qu'on raconte un événement, le détail caché et pourtant caractéristique, original en un mot, qui fera la lumière dans notre esprit, et rendra inoubliables la casquette de Charles Bovary, le bonnet grec d'Homais, la douillette de mérinos du docteur Larivière, et les yeux de Salammbô, qui « brillent comme des soleils sous des arcs de triomphe ».

Nous allons montrer, par quelques citations empruntées au scénario de *Madame Bovary*, comment cette recherche du « côté inexploré » des choses s'élaborait dans l'esprit de Flaubert. Nous donnons, immédiatement après chaque citation, le passage correspondant de la rédaction définitive.

I

CHARLES BOVARY AU COLLÈGE

Scénario.

Bouts de manche.

Fromage de Neufchâtel.

Provisions de beurre salé dans son pupitre.

Use ses vieux habits les jours de classe.

Uniforme seulement pour la promenade.

(*Texte*, pp. 4 et 9 :)

« Le soir, à l'étude, il tira ses bouts de manche de son pupitre, mit en ordre ses petites affaires, régla soigneusement son papier. Nous le vîmes qui travaillait en conscience, cherchant tous les mots dans le dictionnaire et se donnant beaucoup de mal... »

L'impression qu'il fallait produire ici était celle d'un « jeune homme rangé », d'un écolier soigneux de ses « petites affaires »; Flaubert a tout d'abord noté deux détails : 1° Charles avait des provisions dans son pupitre; 2° il usait ses vieux habits les jours de classe et ménageait son uniforme pour les jours de sortie. Mais, à la réflexion, il a remarqué que ces détails n'avaient en eux-mêmes rien de caractéristique, rien de particulier à Charles Bovary. Ils peuvent se rapporter, en effet, à un écolier quel-

conque. Tous nos « potaches » aiment assez à améliorer leur ordinaire, et à joindre quelques friandises au pain sec de leur goûter. De même, on ne les voit guère, dans les cours, revêtus d'habits flambant neuf : cela ne ferait ni leur affaire, ni celle de leur famille ; « l'administration » elle-même s'y opposerait : aussi la « tenue n° 1 » est-elle réservée pour les jours de « sortie générale ». Flaubert a alors imaginé deux détails nouveaux destinés à donner, mieux que les premiers, l'impression d'un élève ponctuel et rangé : « Règle soigneusement son papier. Cherche tous les mots dans le dictionnaire. » Ceci, vraiment, est plus particulier à Charles. Charles n'est pas de ceux qui remettent à leur professeur, en guise de copie, un chiffon de papier malpropre ; il n'est pas de ceux qui s'exposent, en traduisant un texte latin par devinettes, à de regrettables étourderies. Il est un de ces élèves pas très forts et pas très intelligents, que l'on n'ose jamais punir, car on sait qu'ils travaillent en « conscience », et qu'ils se donnent tant de mal ! Le tableau est ainsi présenté. Charles est « distingué » de ses camarades ; on ne le confond plus ; il est « original ».

II

LA VULGARITÉ DE LA VIE D'EMMA

Scénario.

Son mari ne cause de rien, ne la développe pas.

Elle en sent le besoin vague.

Rentrée de Charles, le soir, trempé.

(*Texte*, p. 44-45 :)

« Si Charles l'avait voulu, cependant, s'il s'en fût douté, si son regard, une seule fois, fût venu à la rencontre de sa pensée, il lui semblait qu'une abondance subite se serait détachée de son cœur, comme tombe la récolte d'un espalier, quand on y porte la main... Il rentrait tard, à dix heures, minuit quelquefois. Il retirait sa redingote pour dîner plus à son aise. Il disait les uns après les autres tous les gens qu'il avait rencontrés, les villages où il avait été, les ordonnances qu'il avait écrites, et, satisfait de lui-même, il mangeait le reste du miroton, épluchait son fromage, croquait une pomme, vidait sa carafe, puis s'allait mettre au lit, se couchait sur le dos et ronflait. »

Pour définir ce désir imprécis d'affection, cette aspiration encore inconsciente vers l'amour et le bonheur qu'éprouve Emma,

le scénario ne donnait à Flaubert, lorsqu'il reprit son travail, que des indications abstraites : « Besoin vague; ne la développe pas ». Il a trouvé l'image originale : « Une abondance subite se serait détachée de son cœur... etc. », et cette métaphore de l'espaliern'a pas seulement une grande valeur littéraire, ce n'est pas seulement du très beau style : elle complète aussi le tableau, rend l'état d'âme d'Emma plus intelligible, et fait vaguement songer aux vers de Baudelaire :

... Et ton cœur, meurtri comme une pêche,
Est mûr, comme ton corps, pour le savant amour.

Quant à la vulgarité de Charles, qui ne comprend rien aux aspirations d'Emma, elle n'était indiquée que par quelques mots dans le scénario : « Ne cause de rien; rentre le soir trempé ». Flaubert a mieux fait que de nous dire : « Bovary ne causait de rien », il nous a dit de quoi il causait et nous a donné le détail des platitudes de sa conversation. L'indication « trempé » n'apprenait rien sur le caractère de Charles et sur son opposition complète avec celui d'Emma. Flaubert y a substitué des observations (mangeait le reste du miroton, épluchait son fromage, croquait une pomme, ronflait) qui, elles aussi, sont matérielles, remarquons-le bien, mais qui toutefois expriment si bien l'incurable et béate insignifiance du personnage que l'idée « satisfait de lui-même » entrerait invinciblement, même si elle n'était pas exprimée, dans notre esprit.

La seule lecture du scénario de *Madame Bovary* nous permet d'ailleurs de relever un très grand nombre de ces observations originales qui se sont présentées du premier coup à l'esprit de Flaubert et qu'il a ensuite maintenues, ou modifiées légèrement, ou supprimées, ou surtout développées. En voici quelques exemples pris au hasard :

« — Carabin, se loge sur l'eau de Robec chez un teinturier. Deux ou trois grisettes lui font connaître la passion.

— A l'époque de l'année où on recommence à disséquer et à manger des marrons, rêvait à l'odeur des pommes, du pressoir.

— Elle l'épouse pour ne pas épouser un paysan. Il a du moins les mains blanches.

— Elle regarde la grande route où passent les voitures allant à Dieppe.

— Un bal d'automne dans un château. C'est un tourbillon qui lui passe sur le nez. Elle s'en retourne dans le boc de son mari. Coucher de soleil rouge au bas d'une côte, au détour de la route.

— Désespérée du domestique en blouse et de la bonne qui fait

le gros ménage le matin, avec son bruit de sabots sur les carreaux lavés.

— Le messenger (Hivert, de l'Hirondelle) fait des commissions. Beaucoup de mémoire, admirée par le pharmacien.

— Le soir (après avoir cédé à Léon), elle s'arrange de manière à n'avoir pas à embrasser son mari (détail conservé; mais c'est après la promenade en forêt avec Rodolphe, qu'Emma, dans le texte définitif, manifeste ce scrupule conjugal).

— Rodolphe se ruine petit à petit en cabriolets et en hivers à Paris.

— Charles Bovary porte un collier; Léopold moustaches de pointes, Rodolphe moustache à l'anglaise, etc. »

Mais il n'a pas suffi à Flaubert d'observer d'une façon neuve, et de bien choisir les traits de ses tableaux : il a également pris soin de bien les grouper entre eux, de manière à nous donner, aussi fortement que possible, une impression de beauté et de vérité. La difficulté est très grande, car il est à craindre que l'esprit du lecteur, s'attardant aux détails, ne saisisse pas l'ensemble, ou inversement qu'il ne s'attache uniquement à l'ensemble, auquel cas tout le travail de l'artiste pour soigner le détail se trouve perdu. Nul n'a mieux senti que Flaubert cette difficulté, nul n'a fait plus d'efforts pour en triompher. Voici en quels termes il nous raconte le travail de composition de la scène de l'auberge, dans *Madame Bovary* :

« — J'ai à poser à la fois dans la même conversation cinq ou six personnages (qui parlent), plusieurs autres dont on parle, le lieu où l'on est, tout le pays, en faisant des descriptions physiques de gens et d'objets, et à montrer au milieu de tout cela un monsieur et une dame qui commencent (par une sympathie de goûts) à s'éprendre l'un de l'autre. Si j'avais de la place encore! Mais il faut que cela soit rapide sans être sec, et développé sans être empâté, tout en me ménageant pour la suite d'autres détails qui là seraient plus frappants. »

(*Corresp.* II, 133.)

Le fameux tableau des « Comices » fut, nous l'avons dit, recommencé trois fois : c'est que Flaubert travaillait surtout à mener pour ainsi dire de front trois ou quatre séries d'événements : discours emphatique du conseiller, effet produit sur la foule, description des assistants et des animaux, description des membres du jury qui siègent sur l'estrade, et, par-dessus tout cela, le dialogue d'amour d'Emma et de Rodolphe. — Qu'on relise encore le festin d'*Hérodias*, dans lequel on affecte de ne voir parfois qu'une réplique de celui de *Salammbô*; la vérité, c'est

qu'il a fallu un art prodigieux pour nous présenter à la fois, et sur le même plan, sans être ni confus, ni sec, Hérode craintif et Vitellius méfiant, Hérodiad poursuivant ses projets de vengeance, pendant qu'Aulus se gorge de merles roses et de schiste de Naxos, pendant qu'Arabes, Sadducéens et Pharisiens engagent une discussion théologique, où défilent pêle-mêle idées philosophiques, basses superstitions, croyances naïves, aspirations généreuses de l'Orient païen; et par-dessus tout, le mauvais génie de la maison d'Hérode, représenté par le bourreau Mannaci, et le souvenir des tragédies de palais innombrables auxquelles il a été mêlé et le pressentiment du drame prochain qui va s'accomplir. Il y a dans de pareilles pages plus qu'une observation exacte et précise des faits : il y a véritablement un sentiment profond de la richesse et de la complexité de la vie.

Les faits ainsi choisis et groupés, il s'agit de nous faire voir le cadre où ils se dérouleront; et c'est ici que, pour la plupart des romanciers, il conviendrait de parler de leur talent dans la description. Mais nous avons vu que Flaubert fait rarement une description en elle-même et pour elle-même; la question ne peut se poser que pour quelques tableaux exotiques de *Salammbô* et de la *Tentation*, et c'est là un problème qui mérite d'être discuté à part. Ce qu'il importe surtout de se demander ici, c'est de quelle manière Flaubert a utilisé dans ses romans le « sentiment de la nature », si fortement exprimé par Rousseau et Chateaubriand, si sincèrement éprouvé par quelques poètes romantiques, mais qui peut aisément devenir, dans l'œuvre d'un écrivain de second ordre, prétexte à développements faciles et à « placage » sentimental. Et d'abord comment Flaubert a-t-il senti lui-même la nature? Quelle est la forme que le sentiment de la nature a pris en lui? Il n'a nullement senti la nature comme certains poètes romantiques : il n'a pas vu en elle la confidente de nos émotions, la consolatrice de nos douleurs. Il l'a goûtée en artiste d'abord, pour le merveilleux spectacle que la vérité de ses aspects et la richesse de ses couleurs offrent à ceux pour qui le monde extérieur existe. Dans les lettres de son voyage en Grèce il nous montre « les oliviers noirs, les montagnes rouges et vertes... avec un horizon de montagnes couvertes de neige », et sur la mer « de grandes plaques livides comme des morceaux allongés de marbre vert ». Au cours d'une de ses promenades il a vu, sous un souffle de vent « doux et long comme un soupir qui s'exhale », « les gigantesques lierres frémir et clapoter leur feuillage », « les blés dans les champs rouler leurs vagues blondes », tandis qu'un « pommier en fleurs laissait tomber ses boutons roses ». Mais surtout, ce que Flaubert a goûté dans la nature, c'est son carac-

lère symbolique et évocateur. Il a aimé, suivant l'expression de M. Faguet (p. 42), à « évoquer de grands paysages où la documentation avait une part, les souvenirs une autre, et le rêve une autre encore et la principale ». Les paysages qui ont fait sur Flaubert l'impression la plus profonde sont ceux qui ont éveillé en lui, quand il les contemplait, le souvenir des hommes qui y vécurent autrefois, de la beauté, morte aujourd'hui, dont ces paysages ont été le cadre et des actions héroïques qui s'y sont déroulées. A Corinthe, il a admiré les teintes merveilleuses de la mer, et la « forme des montagnes qui y est sculptée ». Mais surtout il a « songé avec mélancolie aux créatures antiques qui ont baigné dans ces flots bleus leurs corps et leurs chevelures... C'est bien là qu'arrivaient les galères à proue chargées de choses merveilleuses, vases et courtisanes ». Devant le château d'Amboise (*Par les champs*, p. 68), il a admiré « la couleur fauve de ses murs rendue plus sombre par les fleurs qui pendent d'en haut comme un panache joyeux sur le front bronzé d'un vieux soudard ». Mais surtout il a songé « aux cottes de mailles souples comme des gants, aux baudriers de buffle trempés de sueur, aux visières fermées sous lesquelles brillaient des regards rouges ; aux assauts de nuit, hurlants, désespérés, avec des torches qui incendiaient les murs, des haches d'armes qui coupaient les corps. ». Flaubert aime donc la nature, non pas pour s'y reposer ou s'y bercer des ennuis de la vie, mais il l'aime d'abord pour les formes et les couleurs qui réjouissent son œil d'artiste, il l'aime surtout pour tout ce qu'elle permet à sa pensée d'imaginer, de revivre et de rêver.

Or, il nous semble que le mérite des descriptions de la nature dans Flaubert vient moins de ce qu'elles nous font voir que de ce qu'elles nous font sentir ou deviner de l'âme des personnages ; il vient de ce que, toujours exactes et précises, rarement délayées ou surchargées, elles sont symboliques, c'est-à-dire que leurs détails, et surtout le ton dans lequel elles sont écrites, traduisent admirablement, comme le ferait une musique, les sentiments et les passions des êtres humains auxquels nous intéressons. Cette parfaite adaptation n'est même pas toujours sentie par les personnages eux-mêmes. Ils ne se disent pas, comme Lamartine, que le spectacle de la nature est bien fait pour calmer leurs souffrances ou embellir leurs joies. C'est nous qui, à la lecture, saisissons le symbole que l'auteur a voulu exprimer. Nous le saisissons parfois si bien que la description de la nature, à elle seule, produit sur nous une impression aussi forte que l'analyse des sentiments. Nous en citerons trois exemples assez caractéristiques.

Flaubert vient de nous exposer les ennuis d'Emma à Tostes, et les longues promenades attristées qu'elle faisait dans la campagne avec sa chienne Djali :

« — Il arrivait parfois des rafales de vent, brises de la mer qui, roulant d'un bond sur tout le plateau du pays de Caux, apportaient jusqu'au loin dans les champs une fraîcheur salée. Les jones sifflaient à ras de terre, et les feuilles des hêtres bruissaient en un frisson rapide, tandis que les cimes, se balançant toujours, continuaient leur grand murmure. »

(48.)

Ce ne sont pas seulement les hêtres et les jones du pays de Caux qui gémissent à cette brise marine ; c'est l'âme tout entière d'Emma qui est emportée et soulevée d'une aspiration puissante vers le bonheur et la passion rêvée. Dans les phrases suivantes, la description de la campagne à la tombée du jour continue, menée avec un art savant. Mais malgré de très puissants effets (comme celui-ci par exemple : « les troncs pareils des arbres plantés en ligne droite semblaient une colonnade brune se détachant sur un fond d'or »), elles ne produisent pas sur nous la même impression de vague tristesse : ces dernières phrases sont simplement descriptives, les deux premières étaient symboliques.

Voici maintenant un autre paysage de soleil couchant. Le père Rouault rentre aux Bertaux, après l'enterrement de sa fille, qu'il a voulu « conduire jusqu'au bout » (376) :

« — Mais quand il fut au haut de la côte, il se détourna, comme autrefois il s'était détourné sur le chemin de Saint-Victor, en se séparant d'elle. Les fenêtres du village étaient tout en feu sous les rayons obliques du soleil qui se couchait dans la prairie. Il mit sa main devant ses yeux ; et il aperçut à l'horizon un enclos de murs où des arbres, çà et là, faisaient des bouquets noirs entre des pierres blanches ; puis il continua sa route, au petit trot, car son bidet boitait. »

Ces « rayons obliques » du soleil n'annoncent pas seulement la fin du jour ; ils annoncent aussi pour le père Rouault et pour tous ceux qui aimèrent Emma, la fin des joies terrestres, et ils éclairent l'admirable scène des funérailles d'une dernière lueur sinistre. Et ces « bouquets noirs entre des pierres blanches » sont certainement autre chose qu'une assez facile antithèse : ils sont l'expression sensible de l'image obsédante et fidèle qui sans cesse flottera dans l'âme désolée du père d'Emma Bovary.

Citons enfin le paysage gaulois, bien connu, de *Salammbô*,

qui exprime à merveille, aussi bien par le choix des mots que par l'harmonie languissante et triste de la phrase, la lassitude et l'épuisement mélancolique d'Autharite (p. 104) :

« — Il songeait à la senteur des pâturages par les matins d'automne, à des flocons de neige, au beuglement des aurochs perdus dans le brouillard, et, fermant ses paupières, il croyait apercevoir les feux des longues cabanes couvertes de paille, trembler dans les marais, au fond des bois. »

C'est vraiment un art très savant que celui qui peut ainsi traduire par l'aspect des choses l'état des âmes, et donner aux descriptions non seulement un charme et une exactitude incomparables, mais encore une valeur morale et psychologique.

Que manque-t-il maintenant à ces tableaux auxquels l'observation des faits et la description du cadre donnent déjà un air puissant de vérité? Il y manque des personnages vivants, que nous puissions sentir à la fois très généraux et très individuels, ce qui est la meilleure façon, et même la seule, de nous y intéresser. Les deux conditions, il faut l'avouer, sont très difficiles à réaliser à la fois. Les êtres créés par Balzac, par exemple, ne sont guère que des personnifications agrandies, mais fortement simplifiées, des grandes passions de l'âme humaine. Où trouver dans la vie une avarice comme celle de Goriot, une luxure comme celle d'Hulot, une soif de jouissances, une ambition forcenée comme celle de Philippe Bridau? Comme M. Faguet l'a fait observer, lorsque nous disons de tel personnage connu de nous : c'est un héros de Balzac, — nous exagérons sans nous en douter. Il serait plus exact de dire : c'est un individu qui réalise en lui quelques-uns, mais quelques-uns seulement, des traits du type imaginé par Balzac. Au contraire, les personnages des Goncourt sont tellement exceptionnels le plus souvent que nous nous croyons, en leur présence, devant des inconnus ou même des malades. La folie d'un artiste dominé, peu à peu écrasé et annihilé pour ainsi dire par une femme vulgaire (Manette Salomon); le mysticisme d'une bourgeoise à l'esprit faible (Madame Gervaisais); l'hystérie d'une fille galante (Germinie Lacerteux), — voilà sans doute de curieux cas pathologiques, de belles « pages de clinique », comme on l'a dit; mais vraiment l'exceptionnel et le rare poussés à un tel degré arrivent à ne plus nous toucher. On s'accorde à reconnaître, au contraire, que les personnages de Flaubert sont à la fois des individus et des types, c'est-à-dire sont à la fois particuliers et universels.

Mais c'est là encore une formule bien vague, surtout si on se dispense de chercher par quel procédé Flaubert a réussi à con-

cilier ces deux caractères en apparence contradictoires. Car enfin ses personnages ne sont pas les seuls que l'on ait définis par une telle formule : les classiques français, Molière en particulier, ont prétendu, eux aussi, faire à la fois la peinture des mœurs de leur siècle et la critique des grands travers généraux de l'âme humaine. Peut-on dire, même, qu'ils n'aient pas une vie proprement individuelle, Alceste avec ses rubans verts, Harpagon et Tartuffe « à l'oreille rouge et au teint bien fleuri » ? La différence existe cependant et nous l'avons déjà fait pressentir en disant que les personnages de Molière nous sont présentés dans une crise, c'est-à-dire dans une action qui nous permet, quoique rapide, de les connaître dans ce qu'ils ont d'essentiel, tandis que ceux de Flaubert se développent lentement et logiquement devant nous, à travers les péripéties multiples d'« une vie ».

Comment Flaubert réussit-il à nous donner cette impression de vie puissante et complexe ? Nous allons utiliser, pour répondre à cette question, les notes qu'il avait rédigées sur ses principaux personnages, avant de commencer la rédaction de ses romans.

Une distinction s'impose, tout d'abord, entre les personnages historiques et ceux qui sont de l'invention de Flaubert. Pour les premiers, Flaubert a surtout consigné dans ses notes les renseignements dignes de foi qu'il trouvait sur eux dans les historiens. Voici, par exemple, la « préparation » du caractère d'Hérodiad :

HÉRODIAS

— Juive, mais par ses aïeux et de nature, monarchique.

— Ses ancêtres avaient été rois et sacrificateurs ; et le peuple en voulait aux Asmonéens qui s'étaient imposés comme grands-prêtres.

— Se moquait d'Antipas comme Marianne s'était moquée d'Hérode.

— On avait cru que Marianne avait donné un philtre à Hérode ; on pouvait croire la même chose d'Hérodiad par rapport à Antipas.

— Son premier mari Hérode vivait à Rome des bienfaits d'Auguste. Personnage insignifiant, Hérode ne l'avait pas comprise. Antipas lui convenait mieux pour ses plans d'ambition.

.

— Avait pour modèles Cléopâtre, Sémiramis, Thermusa, et toutes les reines fortes.

— Avait été liée avec Plancine, femme de Pison; dix ans auparavant Germanicus en Syrie.

— Avait pu connaître Julie, fille d'Auguste, femme de Tibère, exilée en 15 de J.-C., et qui comme elle méprisait son mari.

— Livie, femme d'Auguste, cherchait comme elle des vierges à son époux.

— Dit à Antipas ces deux proverbes : Ronge l'os qui est tombé dans ta bouche. — Celui qui honore son ennemi est un lâche.

On a parfois critiqué la manière dont Flaubert prenait des notes en vue de ses romans. Si on en croyait Maxime Du Camp, il n'aurait fait que recopier machinalement de larges extraits de ses livres, sans savoir utiliser dans la suite cet énorme tas de paperasses qu'il se croyait obligé d'élever laborieusement, avant de commencer un ouvrage quelconque. La note sur Hérodiade que nous venons de citer fait justice (elle n'est pas la seule d'ailleurs) de cette accusation. Parmi toutes les données que lui fournissait l'histoire, Flaubert paraît au contraire avoir choisi avec beaucoup de discernement celles qui mettaient le mieux en relief les traits essentiels de ce caractère d'Hérodiade, qui fait songer à Athalie et à Agrippine : orgueil de l'aristocrate qui sait que le peuple la déteste, et que son mari même n'est pas « de sa race » ; domination absolue exercée sur l'âme faible d'un homme qu'elle tient par la peur et la sensualité ; ambition effrénée et sans scrupule. Il a eu soin également (ce qui est d'un esprit juste et même d'un bon historien), de replacer Hérodiade dans son milieu, en rappelant l'exemple de Marianne et d'Hérode, et en rapprochant son héroïne de ses contemporaines aussi perfides et aussi débauchées qu'elle-même : Plancine, femme de Pison, qui très probablement empoisonna Germanicus ; Julie, femme de Tibère, qu'Auguste fut obligé d'exiler à Pandataria, et Livie, femme d'Auguste, au sujet de laquelle Flaubert a relevé cette particularité édifiante : comme Hérodiade, elle était de force à chercher des vierges pour son mari. — C'est par de telles observations, par de tels rapprochements, qu'un personnage historique nous apparaît réel et vivant : ce qui nous semblerait, même, le plus extraordinaire et le plus invraisemblable devient tout naturel, dès que l'auteur sait ainsi faire revivre toute une époque disparue, pour nous montrer que de telles mœurs étaient jadis, non l'exception, mais l'habitude.

Nous saisissons là, vraiment, un souci de la précision et de la vérité historique d'autant plus remarquable que Flaubert possédait au même degré l'art, contraire en apparence, d'imaginer et de créer.

Il a porté, en effet, le même souci de la précision dans la conception des caractères qu'il créait lui-même; il n'y a pas, dans toute son œuvre, un seul personnage de fantaisie. Pour donner à ces personnages inventés par lui l'air de réalité qui nous fait vraiment croire à leur existence, il a multiplié, dans les notes préparatoires dont il avait l'intention de se servir, les détails précis et matériels. On peut s'en rendre compte d'après cette esquisse physique de Charles Bovary, qui réussit à être en même temps une esquisse de son caractère, tant il est vrai que l'homme se dresse devant nous, à la lecture de ces quelques lignes, avec sa physionomie, son costume, ses manies et comme ses « ties » familiers :

NOTE SUR CHARLES

— Vulgarité intime, jusque dans la manière dont il plie précautionneusement (*sic*) sa serviette, — et dont il mange sa soupe. — Animalité de ses fonctions organiques. — Il porte l'hiver des gilets de tricot et des chaussettes de laine grise à bordure blanche. — Bonnes bottes. — Habitude de se curer les dents avec la pointe de son couteau et de couper le bouchon des bouteilles pour l'y faire rentrer. — Adore sa femme, et des trois hommes qui couchent avec elle, est certainement celui qui l'aime le plus : c'est ce qu'il faut bien faire voir.

Mais toutes les âmes n'ont pas la simplicité « animale », comme dit Flaubert lui-même, « végétative », comme dit M. Faguet, de l'âme de Charles Bovary. Le caractère d'Emma, par exemple, est extrêmement complexe. Comment ses rêves flottants, ses ennuis mélancoliques l'amènent-ils à aimer Léopold? Comment, après avoir aimé Léopold d'un amour chaste, arrive-t-elle à être la maîtresse de Rodolphe? Comment, après avoir aimé Rodolphe, revenant à Léopold, l'aime-t-elle maintenant avec passion et sensualité, le domine-t-elle d'une façon impérieuse et presque brutale? Flaubert a senti qu'il y avait là toute une analyse profonde et subtile à faire, et bien des difficultés à surmonter. Il s'est d'avance indiqué à lui-même, dans l'esquisse suivante, quelques moyens d'en venir à bout :

NOTE SUR EMMA

— Avec Rodolphe elle est la maîtresse, elle est au second plan dans l'action.

— Avec Amédée (1) elle est le maître, c'est elle qui domine. Léopold est humble et l'aime davantage qu'elle ne l'aime : elle est au-dessus de lui moralement.

— Le vague monsieur du bal la mène à Amédée. Le rêve flottant se fixe.

— Préparée de sentiment adultère en l'âme (*sic*), Amédée l'amène à Rodolphe.

— Dans l'amour de Rodolphe, intersection rapide des deux cercles, qui ne peut durer.

— Revient à Amédée qu'elle a le premier aimé et dont elle jouit maintenant.

Impossibilité du bonheur. Retour au premier vrai Rodolphe (le cœur).

— Dernier (rendez-vous) (2) avec Léopold. Dernière saoulée d'amour : c'est pour elle seule.

Tout n'est pas, il faut l'avouer, absolument clair dans ces quelques notes. Il n'y a pas trace, dans le roman, de la dernière « saoulée d'amour » avec Léon, et l'indication « c'est pour elle seule » peut s'appliquer aussi bien à toute la liaison d'Emma avec le jeune clerc. Nous ne voyons pas bien non plus ce que Flaubert avait dans l'esprit quand il écrivait : « Retour au premier vrai Rodolphe (le cœur »). Voulait-il dire qu'après avoir aimé passionnément Léon, Emma, se trouvant déçue, revenait à Rodolphe pour l'aimer aussi, non pas comme la première fois, en se laissant dominer et comme asservir par lui, mais pour l'aimer comme elle venait d'aimer Léon, en se sentant supérieure à lui? Voulait-il dire, en d'autres termes, que la personne de Rodolphe lui convenait mieux, après expérience faite, que celle de Léon, pour essayer de réaliser le rêve d'amour parfait qu'elle portait en elle? Quoi qu'il en soit, on ne trouve rien de semblable dans le texte définitif : la dernière démarche d'Emma auprès de Rodolphe est la démarche d'une femme désespérée et aux abois : elle vient lui demander de l'argent! Mais cette incertitude même, que nous

(1) C'est le nom que devait primitivement porter Léon. Même observation pour Léopold, qui se trouve dans le même document.

(2) Il y a dans le texte un mot que nous ne pouvons reproduire.

remarquons dans cette première ébauche, prouve bien avec quel soin Flaubert creusait ses caractères; cette analyse qu'il donne ici, en quelques mots écrits à la hâte, du caractère de M^{me} Bovary, nous fait voir qu'il avait à un haut degré le sens de la difficulté à vaincre, et des moyens à employer pour rendre vivante, dans sa complexité, l'âme d'un personnage.

Reproduisons enfin, bien qu'elle soit un peu étendue, et qu'elle se rapporte encore à Emma, la troisième esquisse suivante. Il ne s'agit plus ici de donner par des détails réalistes l'impression d'une âme simple, comme celle de Charles Bovary; il ne s'agit plus seulement d'analyser l'âme d'Emma dans toute sa complexité psychologique. Il s'agit de fondre pour ainsi dire ensemble les deux observations, matérielle et psychologique, en une ébauche qui est destinée à donner déjà une vue générale de toute la vie d'un personnage, de son évolution, de ses périodes successives. Pour cela, Flaubert distingue d'abord, dans la vie d'Emma, trois périodes ou « moments » : époque de son premier amour pour Léon, époque de son amour pour Rodolphe, époque de son deuxième amour pour Léon, — et dans chaque période il précise l'attitude et les sentiments de son héroïne à la fois par un choix de détails minutieusement observés, et par une série d'analyses pénétrantes et de définitions morales d'une exactitude surprenante :

LES TROIS « MOMENTS » DE LA VIE D'EMMA

Léon I. — Pour résister à son premier amant, elle se pose vis-à-vis d'elle-même en type de femme forte et fidèle, et, se dressant sur cet idéal, elle résiste charnellement (outre que Léon n'est pas fort pour l'attaque) sans grande difficulté. Elle a vu l'abîme, et, comme elle a mis un garde-fou autour d'elle, elle s'appuie dessus et le regarde tourbillonner avec plaisir. Puis elle a sa fille, très mêlée à cette première passion et que Léon aime. Dans son amour avec Rodolphe, l'enfant disparaît et est négligé. Avec Léon c'est un commerce de cœur venu peu à peu. D'abord il passe sous ses fenêtres. Habitudes, — puis visites, puis dîners une fois la semaine, puis tous les jours courtes visites en passant. Pantoufles en tapisserie, blague à tabac, etc. Lectures. Puis visites sérieuses. Jardinage. Pleurs en commun. Il va dans son jardin; elle vient dans le jardin du pharmacien. Il lui rapporte des plantes grasses de Rouen..... Ce qui fait que ça tombe, c'est que ça dure trop longtemps. Une situation quand elle se prolonge est perdue. Elle l'aime bien toujours, mais sans combat pour que ça n'aille pas au delà.

Rodolphe. — Rodolphe se présente chez son mari un jour de marché. Son geste d'étonnement en voyant une telle femme. La seconde fois à un comice agricole. (Rendez-vous) (1) dans le bois. Automne. Figure rouge de vent. Fraicheur de ses joues. Haletante de sa course, elle descend et est obligée de s'appuyer contre un tronc de chêne. Hutte de sabotiers. Rendez-vous dans le bois. Pour revenir chez elle, elle prend par le derrière du village et est obligée de passer entre les arbres et la rivière sur une margelle étroite et boueuse au risque de tomber dans l'eau. Peur d'être jouée. Le matin trotte dans les prairies les pieds dans la rosée.

Léopold II. — Expérimentée par une première déception et revenue par vertu à son mari, elle résiste longtemps à Léon. Léon qui a été déjà aimé et qui le sait, et plus vieux de trois ans, n'a donc pas un grand chemin à faire. Le (rendez-vous a lieu) (2) dans la chambre, sur cette causeuse où ils ont tant causé. Délice d'Emma qui enfin trouve son rêve réalisé. Indignation de voir son mari s'asseoir sur les mêmes meubles. Hôtel des Empereurs sur le port; appartement avec balcon. Petite chambre Utrecht en acajou éraillé. Ornaments de cuivre. Rideaux bleus à fleurs blanches. Flèche..... Atmosphère chaude, truffes, champagne, grand feu. Dans les séances de Rouen, dans les entre-deux de passion, mélancolies, inquiétudes d'avenir. — « Tu te marieras, toi, tu seras riche. » « Ta femme. » — Bonnes plaisanteries naïves de Léopold qui la poignardent. Noyée de.... (3), de cheveux, de larmes et de champagne. Froids qu'elle a, en sueur dans la gondole, en revenant.

Cette précieuse page nous représente en quelque sorte la synthèse de tous les travaux préparatoires que Flaubert jugeait indispensables à la conception d'un caractère. Nous y trouvons réunis, en effet, un heureux choix de « petits faits » caractéristiques, une profonde étude psychologique, et l'art de distribuer faits et observations en périodes distinctes, qui constituent les divers « moments » d'une existence, absolument comme les « tournants de l'intérêt », que nous signalions plus haut, constituaient les divers « mouvements » d'un récit ou d'une description.

Pour donner une idée exacte du caractère vivant que Flaubert sait donner à ses tableaux, il nous reste à noter la manière savante,

(1) Encore un mot que nous ne pourrions citer qu'en latin.

(2) Même observation que précédemment.

(3) Même observation.

à la fois précise et sobre, avec laquelle il sait utiliser les traits extérieurs, les détails matériels destinés à donner, à ses personnages comme à son récit, le plus de vraisemblance possible. Nous avons déjà vu avec quel art Flaubert choisissait ces traits, et comment il réussissait à découvrir dans les choses le côté original et non encore aperçu, dans les hommes, le trait caractéristique, physique ou moral, qui les distingue des autres et les fixe à jamais dans notre esprit. Or, il est à craindre — et c'est ce qui est arrivé, par exemple, aux Goncourt et à Balzac — qu'un artiste bien doué pour observer ces traits originaux ne résiste pas au plaisir de les faire tous passer dans son œuvre; il en surcharge ses récits, il en obscurcit ses portraits; récits et portraits perdent ainsi toute vraisemblance. Flaubert n'est presque jamais tombé dans ce défaut. Il n'a pas vu dans ses descriptions le moyen de faire admirer son riche talent d'invention et sa verve ingénieuse; il n'a songé qu'à produire un effet de vraisemblance par le choix bien plus que par la multiplicité des détails. Il a peint en deux lignes la figure insignifiante de Charles Bovary (il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé); en revanche, il a consacré six lignes à l'accoutrement du jeune campagnard, parce que « cet accoutrement est significatif du rang social, de l'éducation, de toute l'enfance et même du caractère de Charles ». En quelques mots, M. Homais est *vu* et *connu* de nous, avec son bonnet à gland d'or et sa satisfaction de lui-même. Au contraire, les détails seront nombreux, délicatement observés et même subtils quand il s'agira de décrire la beauté troublante d'Emma, cette beauté modifiée et embellie par « les impressions et sensations intimes », ce corps qui doit être « tout entier à nos yeux, le reflet et le portrait même de l'âme » (*Madame Bovary*, p. 215) : « Jamais M^{me} Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque, etc. » C'est que l'âme d'Emma est vraiment complexe, ses sentiments profonds et vagues; nous avons besoin ici, pour l'intelligence même du roman, d'une étude psychologique et d'un portrait physique également précis et fouillés. — Même souci de la vraisemblance dans les récits. Ils seront rapides, et volontairement fragmentaires et vagues, ou au contraire largement et harmonieusement développés, suivant la situation et les sentiments des personnages qui y jouent le rôle d'acteurs ou de spectateurs. Voici ce que Frédéric, qui vient d'arriver à Paris, et qui est à peine au courant de ce qui s'y passe, a pu voir des émeutes et des charges de police sur les boulevards, au 2 décembre :

« — Il était cinq heures, une pluie fine tombait. Des bourgeois occupaient le trottoir du côté de l'Opéra. Les maisons d'en face étaient closes. Personne aux fenêtres. Dans toute la largeur du

boulevard, des dragons galopaient à fond de train, penchés sur leurs chevaux, le sabre nu; et les crinières de leurs casques, et leurs grands manteaux blancs soulevés derrière eux passaient sur la lumière des becs de gaz, qui se tordaient au vent de la brume. La foule les regardait, muette, terrifiée. »

(*Educ. sentim.*, p. 508.)

Des remous de cavaliers passant au galop dans la brume, la blancheur de leurs manteaux, l'éclat de leurs sabres, et la morne terreur des témoins de cette scène, voilà tout ce que Frédéric, ahuri et un peu épouvanté lui-même, a pu distinguer. Mais voici comment Emma a vu la table servie du château de la Vaubyessard.

« — Les bougies des candélabres allongeaient des flammes sur les cloches d'argent; les cristaux à facettes, couverts d'une buée mate, se renvoyaient des rayons pâles; des bouquets étaient en ligne sur toute la longueur de la table, et, dans les assiettes à large bordure, les serviettes, arrangées en manière de bonnet d'évêque, tenaient entre le bâillement de leurs deux plis chacune un petit pain de forme ovale. Les pattes rouges des homards dépassaient les plats; de gros fruits dans des corbeilles à jour s'étagaient sur la mousse; les cailles avaient leurs plumes, des fumées montaient; et en bas de soie, en culotte courte, en cravate blanche, en jabot, grave comme un juge, le maître d'hôtel, passant entre les épaules des convives les plats tout découpés, faisait d'un coup de sa cuiller sauter pour vous le morceau qu'on choisissait. »

(*Bor.*, p. 52.)

Les détails ici sont nombreux, mais tous sont exacts, et leur accumulation est aussi vraisemblable qu'elle l'eût été peu dans le tableau précédent. C'est Emma elle-même qui contemple et savoure tout ce luxe nouveau pour elle; la richesse d'une description assez longue est indispensable pour nous faire comprendre comment elle en est surprise, ravie et grisée. — La vraisemblance dans l'utilisation des détails matériels a donc été rigoureusement observée par Flaubert: le « contresens descriptif » est un défaut qui lui est étranger.

Nous croyons en avoir assez dit pour faire comprendre l'art de Flaubert dans la composition de ses tableaux. On voit qu'aucune partie de la science qui consiste à observer les faits et les hommes n'a été négligée par lui; il n'a jamais sacrifié les descriptions à l'étude des caractères, pas plus qu'il n'a sacrifié, dans aucune de ses œuvres, le souci de la vérité à la préoccupation esthétique. Et c'est là, à notre avis, ce qui fait précisément la

supériorité de ses romans : on trouve dans *Madame Bovary* et dans *l'Education* à la fois les caractères du roman réaliste tel que l'ont compris les contemporains, du roman de mœurs, et du roman psychologique dont nous avons déjà avant Flaubert d'illustres exemples dans la littérature française. D'un autre côté, en lisant *Salammbô* et *Hérodias*, on ne sait si on se trouve en présence d'un récit d'aventures, tant l'imagination de l'auteur nous y apparaît féconde et pour ainsi dire débordante, ou d'un vrai roman historique, dans lequel il y aurait d'ailleurs bien plus de précision et de vérité positive qu'on n'en reconnaît d'ordinaire aux ouvrages de cette espèce. De même, dans chacun de ses tableaux, on ne saurait dire ce qu'il faut le plus admirer, tant il a su tout à la fois bien peindre les objets, bien diriger les récits, bien faire voir les ensembles, bien comprendre les âmes.

Il nous est maintenant possible de passer assez rapidement sur la classification des diverses espèces de tableaux qui se rencontrent dans l'œuvre de Flaubert. Cette classification d'ailleurs n'offrirait en elle-même qu'un intérêt relatif, si elle ne nous fournissait l'occasion de répondre à deux ou trois critiques que l'on a faites de la méthode de travail suivie par Flaubert, et même de sa sincérité et de sa probité littéraires.

Nous pouvons tout d'abord distinguer les tableaux qui servent surtout à présenter les principaux personnages d'un roman, et les traits généraux de groupes opposés, par exemple la noce normande dans *Madame Bovary*, le festin des mercenaires dans *Salammbô*. Dans la même catégorie peuvent rentrer les tableaux qui servent en quelque sorte à exprimer ou à résumer la philosophie d'une œuvre, par exemple les « Comices » dans *Madame Bovary*; nous y assistons à la fois à la comédie administrative qui se joue sur la place, et qui permet à l'auteur de railler les lieux communs déclamatoires et les poncifs grotesques des orateurs officiels, et à la comédie sentimentale, non moins banale et triste pour un observateur pessimiste, qui se joue entre Emma et Rodolphe, sur le balcon de la mairie, au milieu des faisceaux de drapeaux.

Dans une deuxième catégorie nous rangerions les tableaux qui, sans être le moins du monde des pièces rapportées d'un genre théâtral, contribuent cependant moins à nous faire connaître les hommes et les choses du roman qu'à nous en montrer le cadre, par exemple le lever du soleil sur Carthage, le simoun du désert, le crucifiement des mercenaires dans *Salammbô*; Rouen vu de la côte du Bois-Guillaume dans *Madame Bovary*; la forêt de Fontainebleau dans *l'Education*, etc.

Il va sans dire, d'ailleurs, — et nous nous sommes suffisamment expliqué là-dessus — que cette distinction n'a rien d'absolu; il importe, même, d'y faire une restriction importante. Il n'y a pas, dans Flaubert, d'un côté certains tableaux qui seraient pour ainsi dire des « tableaux de fond », absolument nécessaires pour l'intelligence des faits, la suite des idées et la connaissance des caractères; de l'autre, certains tableaux qui, eux, ne seraient que des « tableaux de forme », des descriptions soignées pour elles-mêmes et bien propres à faire valoir la prestigieuse virtuosité du style de l'auteur; il n'est pas difficile de voir que la « description » au sens ordinaire du mot, c'est-à-dire la description du cadre, existe même dans les tableaux de la première catégorie : description des jardins, des mets, des costumes dans le Festin; description de la « pièce montée » dans la noce normande, et de la procession, bariolée et joyeuse, du cortège sur la route; description de la place, décorée pour la circonstance, et des « bêtes à concours » dans le comice agricole. Cette simple observation suffit pour enlever à notre classement un caractère trop absolu, et partant faux.

Mais ne peut-on pas cependant — en cherchant bien — trouver dans Flaubert des tableaux qui sont réellement des « hors-d'œuvre », c'est-à-dire qui pourraient être, ou considérablement abrégés, ou supprimés, sans que le roman y perdît rien? La question avait déjà été posée — et même résolue, croyait-il — par Sainte-Beuve, dès l'apparition de « *Salammbô* », à propos du tableau que nous fait Flaubert (ch. VII) des richesses amoncelées dans les caves d'Hamilcar. L'illustre critique se demandait s'il était bien nécessaire de nous parler si longuement, d'une façon si colorée, et, en apparence du moins, si précise, des madrépores, des dents d'éléphant, de l'encens du Schesbar, et des tyanos, et des sandastrum, et des escarboucles formées par l'urine des lynx. C'était là, croyait-il, de la fantaisie, de la bigarrure, et, tranchons le mot, de la poudre aux yeux. Est-il nécessaire, en effet, et n'est-il pas, même, un peu bien facile, de déverser d'un coup, dans un roman français, tout un « bestiarium » de mots bizarres, copiés dans un dictionnaire d'antiquités (où du moins ils ont le mérite d'être à leur place), ou dans les livres de comptes (d'ailleurs purement imaginaires) d'un commerçant phénicien? — Le reproche était grave. Flaubert, dans la longue lettre qu'il adresse à Sainte-Beuve pour réfuter ses critiques, n'a fait qu'indiquer la réponse; indication suffisante d'ailleurs :

« — J'arrive aux richesses d'Hamilcar. Cette description, quoi que vous disiez, est *au second plan*. Hamilcar la domine, et je la crois très motivée. La colère du suffète va en augmentant à

mesure qu'il s'aperçoit des déprédations commises dans sa maison. Loin d'être à tout moment hors de lui, il n'éclate qu'à la fin, quand il se heurte à une injure personnelle. »

(*Corresp.* III, 245.)

Il est certain que la critique de Sainte-Beuve n'aurait toute sa force que si, éblouis par ce feu d'artifice de pièces d'argent, d'objets précieux et de pierreries, nous perdions de vue le sujet essentiel qui est la colère d'Hamilcar, et l'expression violente, brutale et même sauvage de cette colère. Mais si cette colère n'éclate qu'à la fin, il est bien certain que nous la sentons croître, que nous l'entendons presque gronder à chaque nouvelle découverte faite par Hamilcar des pillages commis en son absence. Les atteintes portées à sa cupidité, à son avarice, à sa rapacité d'homme de proie sont en même temps des offenses à son orgueil de soldat, de patricien et de chef de parti. Flaubert a donc bien raison de dire que la description des richesses elles-mêmes n'est ici qu'au second plan, et que, partout, Hamilcar la domine. — On pourrait, croyons-nous, facilement défendre de cette manière deux ou trois autres descriptions de Flaubert, par exemple celle des écuries d'Antipas dans *Hérodias*, description qui nous transporte bien loin, semble-t-il, d'Hérodias, de Salomé et de Jean-Baptiste. En réalité, la vue de ces superbes chevaux dissimulés dans les souterrains du palais irrite Vitellius, augmente par conséquent les craintes du tétrarque, et Antipas de plus en plus devient un jouet entre les mains de sa femme, qui a des intelligences avec Rome.

Ainsi donc, il n'y a point ou presque point, dans l'œuvre de Flaubert, de descriptions formant hors-d'œuvre, point ou presque point de tableaux de pure virtuosité. Ceux que l'on a pu juger fantaisistes sont en général justifiés, et même rendus indispensables, par la nécessité de nous montrer les conséquences d'un fait, la progression d'un sentiment, l'évolution d'un caractère. Même lorsque l'imagination chez lui semble se donner carrière, la raison et l'observation ne perdent jamais leurs droits. C'est un romantique, a-t-on dit, un poète qui, pour se décider à bien voir et à bien rendre le réel, a dû faire sur lui-même un effort surhumain. Il se peut qu'il y ait eu effort : Flaubert ne pratiqua jamais le « travail facile ». Mais il nous semble, au contraire, que s'il est un caractère certain de la composition des grandes scènes de Flaubert, c'est la parfaite aisance, la parfaite souplesse avec laquelle les divers éléments du tableau, objets, décors, personnages, se suivent et se coordonnent. On ne sent vraiment plus, à la lecture des « Comices » ou du « Festin des mercenaires », le labeur

immense de l'artiste, le halètement du Titan. S'il était encore nécessaire, après l'étude qui vient d'être esquissée, de démontrer ce que nous avançons, nous n'en voudrions pas d'autre preuve que la difficulté même que l'on éprouve à distinguer, comme nous avons essayé de le faire, dans l'œuvre accomplie les éléments qui la constituent, — tant cette composition réussit à être à la fois rigoureuse et naturelle. « L'art, disait le philosophe Bacon, c'est l'homme ajouté à la nature. » Dans les romans de Flaubert l'auteur disparaît, nous savons pour quelles raisons esthétiques et morales ; et il ne reste vraiment que la vie dans toute sa complexité et toute sa puissance ; il ne reste que la nature, mais la nature embellie et comme agrandie par toutes les ressources d'un art qui nous permet de saisir sans effort ses côtés originaux, la variété de ses aspects et sa grâce souveraine.

CHAPITRE VII

L'EXPRESSION

Bien qu'elle ait été souvent citée, et commentée par les uns avec une admiration sans bornes, par d'autres avec une certaine défiance et comme une espèce d'effarement, nous ne croyons pas pouvoir nous dispenser de reproduire une fois de plus la page célèbre dans laquelle Guy de Maupassant (article de la *Revue bleue* du 26 janvier 1884) a fixé en traits inoubliables la physiologie de Flaubert au travail. Rappeler, en effet, au prix de quel labeur Flaubert a écrit les phrases qui nous enchantent, nous paraît être nécessaire avant l'étude que nous allons essayer de faire de ses théories sur l'art du style et de ses procédés d'écrivain :

« — Enfoncé dans son fauteuil de chêne à haut dossier, la tête rentrée entre ses fortes épaules, il regardait son papier de son œil bleu, dont la pupille, toute petite, semblait un grain noir toujours mobile... Une vaste robe de chambre en drap brun l'enveloppait tout entier, et sa figure rouge, que coupait une forte moustache blanche aux bouts tombants, se gonflait sous un furieux afflux de sang. Son regard ombragé de grands cils sombres courait sur les lignes, fouillant les mots, chavirant les phrases, consultant la physionomie des lettres assemblées, épiant l'effet comme un chasseur à l'affût.

« Puis il se mettait à écrire, lentement, s'arrêtant sans cesse, recommençant, raturant, surchargeant, emplissant les marges, traçant des mots en travers, noircissant vingt pages pour en achever une, et, sous l'effort pénible de sa pensée, geignant comme un scieur de long.

« Quelquefois, jetant dans un grand plat d'étain oriental rempli de plumes d'oie soigneusement taillées la plume qu'il tenait à la main, il prenait sa feuille de papier, l'élevait à la hauteur du regard et, s'appuyant sur un coude, déclamait de sa voix mordante et haute. Il écoutait le rythme de sa prose, s'arrêtait comme pour saisir une sonorité fuyante, combinait les tons, éloignait les assonances, disposait les virgules avec science, comme les haltes d'un long chemin.

« Et la joue enflée, le cou congestionné, le front rouge, tendant ses muscles comme un athlète qui lutte, il se battait désespérément contre l'idée et contre le mot, les saisissant, les accouplant malgré eux, les tenant unis d'une indissoluble façon par la puissance de sa volonté, étreignant la pensée, la subjuguant peu à peu avec une fatigue et des efforts surhumains, et l'encageant, comme une bête captive, dans une forme solide et précise. »

Dans ce labeur de géant, ne faut-il voir qu'une exagération et une pose littéraire? Si cette idée pouvait venir à quelque esprit malveillant, la seule vue des manuscrits de Flaubert le convaincrail bien vite de son erreur : le dossier de *Salammbô* a plus d'un mètre d'épaisseur (rappelons-nous que Flaubert gardait tous ses brouillons et toutes ses ébauches); certains passages sont recommencés jusqu'à dix et douze fois; et nous ne parlons pas, bien entendu, des ratures et surecharges, prodiguées au point de rendre illisible la plus grande partie des manuscrits. — Qu'il y ait eu dans la méthode de travail de Flaubert des scrupules excessifs, et même quelques légers ridicules, nous l'accordons volontiers. Par exemple, nous ne comprenons guère qu'il se désolât, quand deux compléments déterminatifs introduits par la préposition « de » se rencontraient dans une de ses phrases; comme on l'a justement fait observer :

Sur les humides bords des royaumes du vent

n'aurait pas été pour Flaubert un vers français. Est-ce une raison, cependant, de crier au cas pathologique, ou tout au moins à l'incurable manie? Et puisque nous connaissons déjà Flaubert comme un esprit logique et réfléchi, qui ne laissait rien au hasard, puisque nous possédons des textes où il fait des allusions précises à ses théories sur le style, n'est-il pas raisonnable de supposer que son travail forcené était pour lui le seul moyen possible d'appliquer ses théories, — théories que nous allons exposer?

Tout d'abord, Flaubert croyait que la prose était une science, aussi précise, aussi rigoureuse, aussi délicate que la poésie. Non qu'il ignorât ou méprisât l'art des vers. Maxime Du Camp a voulu médire, selon son habitude, lorsqu'il a affirmé que Flaubert ne pouvait pas citer un vers sans faire des fautes de prosodie ou de métrique : comme si on n'avait pas le sens de l'harmonie une bonne fois pour toutes, quand on l'a; et pour nous, nous avons peine à croire que l'admirateur fanatique et pourtant éclairé de Ronsard et de Hugo fût à ce point insensible au rythme d'un alexandrin ou d'une strophe élégiaque. Entre la prose et les vers,

d'ailleurs, il n'a jamais institué de parallèle défavorable à la poésie. Il s'est borné à développer deux idées qui, sous la forme qu'il leur a donnée, paraissent incontestables. La première, c'est que l'art de la prose est chronologiquement postérieur à l'art de la poésie, — ce qui tend à faire croire que les règles et la définition même de la prose ont été fixées assez tardivement :

« — La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose tant s'en faut. »

(*Corresp.* II, 95.)

Il est certain que sur ce point l'histoire comparée des littératures donne pleinement raison à Flaubert. En Grèce, la prose n'apparaît guère que vers le ^{vi}^e siècle, alors que la puissante production de l'épopée a déjà cessé depuis longtemps. Des genres destinés à être toujours traités en prose, comme l'histoire, avant de se réaliser dans la prose, poétique encore, d'Hérodote, ont été traités en vers par les auteurs d'anciennes *γενεαλόγαι* ou *κατοικίσεις*. Et peut-on soutenir qu'en France il y ait eu, avant le siècle de Louis XI, de véritables prosateurs? La question n'a pas seulement un intérêt chronologique. Si la prose ne s'est développée qu'à des époques de civilisation plus raffinée, c'est qu'il faut sans doute, pour la manier, plus de réflexion, plus de travail, plus de science, plus d'expérience littéraire en un mot. Le poète qui se laisse aller à son inspiration pourra quelquefois trouver de sublimes accents : le prosateur qui se laisse aller au courant de sa plume n'écrira le plus souvent que des platitudes.

La deuxième idée de Flaubert sur la prose, c'est que l'art de la prose est, bien plus que l'art poétique, affaire d'intuition, de sentiment et de goût. Voici ce qu'il disait à Maupassant, qui nous l'a rapporté (article déjà cité) :

« — Dans les vers, le poète possède des règles fixes; il a la mesure, la césure, la rime, et une quantité d'indications pratiques, toute une science du métier. Dans la prose, il faut un sentiment profond du rythme, rythme *fuyant*, sans règles, sans certitude; il faut des qualités innées, et aussi une puissance de raisonnement, un sens artiste infiniment plus subtils, plus aigus, pour changer à tout instant le mouvement, la couleur, le son du style suivant les choses qu'on veut dire. »

Ce n'est pas sans raison, on le voit, que Flaubert se relisait à lui-même plusieurs fois chacune de ses phrases; c'était pour saisir au passage les sonorités cachées, pour retrouver les accords harmonieux ou les notes discordantes. On voit tout de suite si

un vers a douze pieds ; on n'entend pas tout de suite, et tout le monde n'entend pas la désagréable cacophonie produite par une « cascade de génitifs », ou par une malencontreuse rencontre de participes présents. Ceux qui ont médité de la métrique française, comme par exemple Fénelon, dans sa *Lettre à l'Académie* ; ceux qui ont reproché au vers français de n'avoir pas l'harmonie complète et délicate du vers latin, se sont trompés assurément ; et ils se sont trompés bien davantage, ceux qui ont voulu, comme Antoine de Baif au xvi^e siècle, introduire en France les vers mesurés à l'antique. Les uns et les autres ont ignoré que c'était par la prose, par la prose rythmée comme la voulait Flaubert, que nous pouvons obtenir en français les effets obtenus par les anciens grâce à une disposition savante de brèves et de longues. Mais l'assimilation ne saurait être complète, car il n'y a pas en français de brèves et de longues ; il n'y a que des sons plus ou moins éclatants et assourdis, il n'y a que des mouvements plus ou moins rapides, ou réguliers, ou saccadés. Dans l'emploi de ces sons et de ces mouvements, le prosateur n'est guidé par aucune règle fixe : il n'a que son goût littéraire et son oreille. L'art de la prose — et c'est bien là ce que voulait dire Flaubert — n'est donc pas une science à proprement parler : c'est quelque chose d'instinctif, comme nous le disions au début, de subjectif et de changeant, qui varie avec les écrivains, avec les sujets, avec chaque idée qu'on veut exprimer.

Un autre principe, sur lequel Flaubert insiste quelquefois, c'est celui de la supériorité des « phrases mâles » sur les « phrases femelles ». La métaphore, si elle est énergique, est loin d'être claire ; il faut l'interpréter et la commenter un peu, absolument comme lorsque l'on rencontre, dans Cicéron et Quintilien, les comparaisons « physiologiques » bien connues : « *paulo crassius, paulo jejunius, turgidus, tener, exilis* », etc. Souvenons-nous que c'est surtout à propos de Lamartine (et particulièrement de Lamartine prosateur, ce qui adoucit un peu la rigueur de la critique), que Flaubert a parlé de phrases « femelles ». C'est de Lamartine qu'il a dit : « C'est un esprit eunuque. » C'est à propos de Lamartine, enfin, qu'il a écrit cette phrase : « Jamais de ces vieilles phrases à muscles savants, cambrés, et où le talon sonne. » (II, 95.) Donc, ce que Flaubert n'aime pas, ce qu'il appelle dédaigneusement « style femelle », c'est le style facile et fleuri d'un François de Sales ou d'un Fénelon, c'est la prose négligée de Lamartine, c'est sans doute, même, la « *lactea ubertas* » de George Sand ; la phrase femelle, c'est la phrase molle et délayée, sans tournure et sans « cambrure », où tout est présenté pour ainsi dire sur le même plan, sans que rien se détache en relief et en lumière. Pour

donner à un style ce caractère « mâle » qu'il aimait, point n'est besoin d'entasser les expressions empanachées et les mots ronflants : si les termes sont bien choisis, l'effet sera d'autant plus grand qu'ils seront plus simples. Flaubert admirait beaucoup ce vers, très élégant, de son ami Bouilhet :

Donne ton poignet mince, ô ma jeune maîtresse ;

il a voulu que ses phrases, elles aussi, eussent l'élégance sobre et forte de la maîtresse du poète, son ami.

Mais comment arriver à faire des phrases sobres et fortes, sinon en pourchassant impitoyablement le vague et l'à peu près, en n'usant jamais d'expressions plates et quelconques, où la pensée se déforme toujours et se perd quelquefois ? en étant, en un mot, aussi précis que possible ? Or, on n'est précis qu'à la condition d'employer toujours le mot propre. Toute idée a un mot qui l'exprime ; Flaubert allait plus loin, il disait qu'il n'y en a qu'un, pour la bonne raison qu'il n'existe pas de synonymes dans la langue française, et c'est ce mot propre qu'il faut trouver, à l'exclusion de tout autre :

« — Quelle que soit, disait-il à Maupassant (préface de *Pierre et Jean*), la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer, et qu'un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher, jusqu'à ce qu'on les ait découverts, ce mot, ce verbe, cet adjectif, et ne jamais se contenter de l'à peu près, ne jamais avoir recours à des supercheries, même heureuses, à des clowneries de langage pour éviter la difficulté. »

C'est là, on le voit, la théorie de l'union étroite de l'expression et de la pensée, et le principe sur lequel cette théorie est fondée, c'est *l'existence certaine et nécessaire de l'expression adéquate unique*. Comme tous les vrais écrivains, Flaubert pensait que, si la langue française paraît pauvre, c'est parce qu'on ne sait généralement pas en faire usage, parce qu'on en ignore toutes les ressources cachées, et aussi parce qu'on ne connaît pas exactement la valeur et la signification précise des termes mêmes qu'on emploie.

On en est alors réduit, lorsqu'on veut rendre une idée, ou bien à entasser à la suite les unes des autres plusieurs expressions insignifiantes, comme si l'addition de plusieurs faiblesses pouvait faire une force, ou bien à exagérer, à forcer la note, à tomber dans l'emphase ou le néologisme prétentieux. On écrit « merveilleux » là où « beau » suffirait, on invente « émotionner » et « impressionner » parce qu'on ne connaît pas la force étymologique du mot « émouvoir ». Si Flaubert recherchait avec tant

d'acharnement l'expression adéquate, c'est qu'il croyait qu'un style vraiment bon donnait de la pensée une traduction exacte et fidèle, qui ne pouvait ni l'affaiblir ni l'outrer. Les sonorités et les rythmes ne lui semblaient pas non plus pouvoir être saisis au hasard ; il n'y voyait pas seulement, comme nous l'expliquerons plus loin, des artifices de style destinés à éclairer ou à préciser la pensée ; il les considérait en réalité comme une partie de l'expression même de la pensée, et, de même qu'il croyait à l'existence de l'expression adéquate unique, de même il croyait à l'existence du rythme unique, seul capable d'exprimer la pensée ou de produire l'effet. Et voilà pourquoi il souhaitait que son langage, tout en ayant « des ondulations, des renflements de violoncelle, des aigrettes de feu », eût aussi « la précision du langage des sciences ». Il voulait, en un mot, que la forme « collât si exactement sur l'idée » que l'on n'eût besoin d'aucun effort pour comprendre, la pensée transparaissant pour ainsi dire à travers le voile léger et souple de l'expression, et l'intelligence du lecteur « voyageant sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière ».

Si l'on admet une pareille théorie (et il semble bien difficile de ne pas l'admettre, lorsqu'on a le souci de la précision et de la beauté de la forme), il en résulte que le style doit avoir pour l'écrivain autant d'importance que la pensée. On n'a pas, en effet, pareils scrupules, lorsqu'on considère le langage comme une froide notation algébrique à signification convenue, comme le véhicule banal et médiocre des idées. Dans une amplification célèbre, qui termine la *Réponse à un acte d'accusation*, le poète des *Contemplations* s'écriait :

Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu!

Flaubert aurait pu s'écrier comme lui : le mot, c'est le Verbe, c'est-à-dire le mot porte en lui une parcelle, si petite soit-elle, de l'idée ou du sentiment ; les mots matériels eux-mêmes renferment tous une couleur, un son, un *élément intellectuel* en quelque sorte, qui suffit à les distinguer des formules algébriques ou de l'alphabet du télégraphe. Mais alors une belle pensée doit s'exprimer nécessairement en mots splendides, et c'est la pensée insignifiante qui seule peut s'exprimer par un mot plat ou banal. La distinction entre le fond et la forme est donc fautive pour les vrais artistes, et lorsque Despréaux écrivait : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement », il avait raison, plus encore peut-être qu'il ne le croyait lui-même. Quand l'expression « ne vient pas », quand le vocabulaire fait défaut, quand la phrase

est rebelle, quand le rythme de la période n'est pas harmonieux, c'est que la pensée elle-même manque de netteté, de force ou d'harmonie. Ce n'est donc pas un brillant paradoxe, une boutade lancée entre partisans de l'art pour l'art, dans le salon d'Apolonie Sabatier, que Flaubert voulait exprimer quand il écrivait :

« — Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sans rien, un livre sans attache extérieure, *qui se tient de lui-même par la force interne de son style*, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet, ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. »

(*Corresp.* II, 76.)

Rêve d'artiste fanatique, dira-t-on : autant vaudrait soutenir que l'apparence l'emporte sur la réalité, le vêtement sur la personne, etc. Que le paradoxe n'ait pas déplu à Flaubert, surtout dans sa jeunesse, c'est ce que nous ne saurions nier, et nous avons déjà eu l'occasion de citer, en même temps que ce passage, l'épisode de la première *Tentation de Saint Antoine*, intitulé *Les poètes et les baladins*, qui est l'expression extrême de la doctrine de l'art pur, puisque les artistes y sont comparés à des gymnasiarques, à des écuyers de cirque et à des clowns, pour ne pas dire à des pantins. Mais songeons que Flaubert avait plus de trente ans quand il écrivait la lettre que nous citons en ce moment ; et relisons le passage qui suit immédiatement : nous allons y trouver l'explication profonde de ce qui nous paraissait tout d'abord excessif et choquant :

« — Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'art est dans ces voies. Je le vois à mesure qu'il grandit s'éthérisant tant qu'il peut ; depuis les pylônes égyptiens jusqu'aux lancettes gothiques, depuis les vingt mille vers des Indiens jusqu'aux jets de Byron, la forme en devenant habile s'atténue... ; elle ne connaît plus d'orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit. Cet *affranchissement de la matérialité* se retrouve en tout... » (*Ibid.*)

Ainsi donc, la perfection consisterait, pour Flaubert, non pas à masquer sous une forme raffinée et éclatante la pauvreté ou l'insuffisance du fond, mais plutôt à trouver une forme tellement propre et juste qu'elle n'attirât pas l'attention sur elle-même, et qu'elle n'eût d'autre mérite que de laisser voir la pensée. C'est précisément en cela que consiste cet « *affranchissement de la matérialité* » dont il nous parle. Lorsque Flaubert rêvait un livre

affranchi de la matière, il voulait dire « qui réussirait à intéresser par sa seule beauté », et il ne croyait cette beauté réalisable qu'à la condition de ne jamais sacrifier les mots aux choses, puisque les mots non seulement donnent aux choses qu'ils expriment leur caractère esthétique, leur originalité et leur splendeur, mais encore les rendent seuls, lorsqu'ils sont bien choisis, vraiment intelligibles, grâce à leur « transparence » même, à leur rigoureuse propriété.

Telles sont les principales idées générales de Flaubert en matière de style. Elles ne sont guère que la conséquence ou le développement des principes de son esthétique déjà exposés par nous, et ces principes, en ce qui concerne le style, sont aussi ceux de presque tous les écrivains de « l'art pour l'art ». Elles ont seulement chez lui un caractère plus approfondi certainement que chez un Banville ou un Leconte de Lisle, et moins paradoxal ou tapageur peut-être que chez un Théophile Gautier. Nous allons maintenant entrer dans le détail de la technique de l'expression telle que Flaubert l'a conçue et appliquée, et examiner successivement chez lui le choix des *mots*, l'invention des *images*, la structure et la disposition des *périodes*. Nous ajouterons quelques exemples, non pas des « corrections » de Flaubert (puisque ce travail a déjà été fait par MM. Faguet et Albalat), mais des *rédictions successives* que Flaubert a ébauchées pour un même paragraphe, en insistant moins sur les détails ajoutés ou supprimés par lui que sur les principes et les idées directrices qui l'ont guidé dans ces additions ou ces suppressions.

Après les explications que nous avons données sur la théorie du mot propre dans Flaubert, nous n'avons pas besoin d'insister beaucoup pour prouver qu'il a toujours cherché, dans le choix de ses termes, la précision et l'éclat. La vérification peut être faite sur quelques passages seulement, ou sur un très grand nombre, le résultat sera le même. Qu'on prenne, par exemple, les dernières corrections faites par Flaubert à *Madame Bovary*, alors que l'ouvrage avait déjà paru dans la *Revue de Paris*, mais avant qu'il fût publié en volume; elles ont été étudiées par M. Faguet. Ce sont des corrections évidemment hâtives, puisqu'elles ont été faites à un moment où tout autre écrivain aurait considéré le travail du style comme déjà terminé. On peut y remarquer, cependant, la proscription absolue du vague et du galimatias, la suppression des redondances, et un effort continu pour produire, par des moyens très simples, de puissants effets. « C'est par *suppression* que Flaubert corrige *toujours* », fait à ce propos observer M. Faguet. L'observation est peut-être un peu

trop générale : dans les manuscrits de Flaubert, il y a au moins autant de surcharges que de suppressions. Mais il est certain que c'est surtout par suppression que doit procéder un écrivain précis. L'expression trouvée du premier coup peut parfois être éclatante, imagée ou savoureuse : elle est rarement juste, et, pour ce qui est de l'expression éclatante, on sait assez que l'éclat, pour Flaubert, bien loin d'être un trompe-l'œil, n'est en quelque sorte que la qualité supérieure de la justesse.

Classique jusqu'au bout, et comprenant que l'on ne peut impunément trahir le génie d'une langue, Flaubert s'opposait de toutes ses forces, dans le choix des mots, à *l'envahissement de la chinoiserie littéraire*, même quand elle porte le nom raffiné d'« écriture artiste » :

« — On peut traduire et indiquer, disait-il à Maupassant (Préface de *Pierre et Jean*), les choses les plus subtiles en appliquant ce vers de Boileau :

D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir.

« Il n'est pas besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste pour fixer toutes les nuances de la pensée : mais il faut distinguer avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe. Ayons moins de noms, de verbes et d'adjectifs aux sens presque insaisissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares. »

Cette citation suffirait pour repousser le reproche de « bigarrure » assez souvent adressé aux romans exotiques de Flaubert. Il nous paraît, toutefois, que cette critique mérite d'être examinée d'un peu près, d'autant qu'elle se rattache à d'autres de la même nature, également adressées à *Salammbô*, et sur la valeur desquelles nous serons amené à nous prononcer. Il ne s'agit pas ici, on l'entend bien, de faire sur le vocabulaire de *Salammbô* une étude philologique, et de se demander si telle ou telle expression est bien punique de signification ou d'orthographe. Ce que nous devons examiner, ce n'est pas la valeur, l'étendue ou la sincérité de l'érudition carthaginoise de Flaubert, mais bien les raisons qu'il a pu avoir d'employer assez souvent des expressions exotiques, ou rares, ou techniques, ou trop colorées, dont la légitimité ou la nécessité n'apparaît pas tout d'abord à tous les yeux. Il n'y aurait bigarrure, en effet, et artifice, et « placage »

que si ces expressions avaient été multipliées au hasard et sans motif valable, que si Flaubert les avait en quelque sorte « déballées » pêle-mêle dans son livre, avec l'intention blâmable de nous ahurir. Les quelques phrases de *Salammbô* que nous allons citer prouveront, au contraire, pensons-nous, que Flaubert a été guidé, dans l'emploi de ces expressions, non seulement par le souci très légitime de la couleur locale, mais encore par la préoccupation constante de la vraisemblance matérielle ou psychologique.

(*Sal.*, p. 211 :)

« — Sur une première tunique, mince, et de couleur vineuse, elle en passa une seconde, brodée en plumes d'oiseaux. Des écailles d'or se collaient à ses hanches, et de cette large ceinture descendaient les flots de ses caleçons bleus étoilés d'argent. Ensuite Taanach lui emmancha une grande robe, faite avec la toile du pays des Sères, blanche et bariolée de lignes vertes. Elle attacha au bord de son épaule un carré de pourpre, appesanti dans le bas par des grains de *sandastrum*; et par-dessus tous ces vêtements, elle posa un manteau noir à queue traînante. »

Ce serait se méprendre absolument que de reprocher ici à Flaubert d'avoir entassé les couleurs vives, et d'avoir fait porter à Salammbô une toilette « bigarrée ». Voudrait-on par hasard qu'il lui eût prêté le simple « stola » à plis droits des matrones romaines? Il en est ainsi de beaucoup de passages de *Salammbô*; on n'y voit de la bigarrure que parce qu'on a des doutes sur la sincérité de l'érudition de Flaubert, et sur la sûreté de son information archéologique. Mais alors ce n'est plus une question de vocabulaire; c'est rouvrir le procès de Flaubert avec Sainte-Beuve et l'archéologue Froehner : débat intéressant assurément, capital même, mais sur lequel nous n'avons pas ici à donner notre opinion.

(*Sal.*, p. 39, c'est Hannon qui parle :)

« — Ce qui valait un *sicle* d'argent, vaut aujourd'hui trois *shekels* d'or, et les cultures abandonnées pendant la guerre ne rapportent rien! Nos pêcheries de pourpre sont à peu près perdues, les perles mêmes deviennent exorbitantes; à peine si nous avons assez d'onguents pour le service des Dieux. Quant aux choses de la table, je n'en parle pas, c'est une calamité! Faute de galères, nous manquons d'épices, et l'on a bien du mal à se fournir de *silphium*, à cause des rébellions sur la frontière de Cyrène. La Sicile, où l'on trouvait tant d'esclaves, nous est maintenant fermée. Hier encore, pour un baigneur et quatre valets de cuisine,

j'ai donné plus d'argent qu'autrefois pour une paire d'*éléphants* ! »

S'étonner d'entendre dans la bouche d'Hannon les expressions *sicles*, *shekel* ou *silphium* serait assurément aussi étrange que d'être choqué par les mots *perles*, *onguents*, *éléphants* et *pêcheries de pourpre*. C'est un commerçant qui parle, un commerçant particulièrement avare et âpre. Et il veut expliquer aux mercenaires pourquoi il ne peut les payer. Il a le langage volontairement précis et circonstancié d'un riche qui veut faire croire qu'il est pauvre ! Il multiplie naturellement les expressions techniques, noms de monnaies ou noms de denrées. S'étonnerait-on d'entendre un boursier parler à tout propos de titres, de coupons, d'échéances, de virements et de consolidés ?

(*Sal.*, p. 143 :)

« — Hamilcar interrogea le Chef des navires... Il répondit qu'il avait envoyé une flotte par *Gadès* et *Thymiamata*, pour tâcher d'atteindre *Eziongaber*, en doublant la *Corne-du-Sud* et le *promontoire des Aromates*... Cependant, on avait remonté les fleuves des *Scythes*, pénétré en *Colchide*, chez les *Jugriens*, chez les *Estiens*, ravi dans l'*Archipel* quinze cents vierges et coulé bas tous les vaisseaux étrangers naviguant au-delà du cap *Oestrymon*, pour que le secret des routes ne fût pas connu. Le roi Ptolémée retenait *l'encens de Schesbar* ; *Syracuse*, *Elathia*, la *Corse* et les îles n'avaient rien fourni.

Puis il fit signe de parler au Chef des voyages... Il disait avoir vu, bien au-delà du *Harousch Noir*, après les *Atarantes* et le *pays des grands singes*, d'immenses royaumes où tous les ustensiles sont tous en or, un fleuve *couleur de lait*, large comme une mer, des forêts d'*arbres bleus*, des *collines d'aromates*, des monstres à figure humaine végétant sur les rochers et dont les prunelles, pour vous regarder, *s'épanouissent* comme des fleurs ; puis derrière des lacs tout couverts de *dragons*, des *montagnes de cristal* qui supportent le soleil. »

Commerçants comme Hannon, mais esclaves et désirant gagner les bonnes grâces du maître qu'ils sentent irrité, le Chef des navires et le Chef des voyages entassent dans leur récit, l'un les noms de peuplades et de pays les plus éloignés, l'autre les histoires les plus invraisemblables sur les régions fabuleuses du désert. Ici encore, cette accumulation d'expressions particulières ou outrées est un trait de caractère. Le Chef des navires a peur qu'on ne lui reproche de n'avoir pas fait d'assez longues expéditions, le Chef des voyages craint qu'on ne lui reproche de n'être pas sorti

de Carthage. D'où nécessité d'accumuler les détails circonstanciés. D'ailleurs, les noms géographiques, même étranges, sont familiers au Chef des navires; il connaît tous les pays au moins de réputation. Et quant au Chef des caravanes, lorsqu'il nous parle d'arbres bleus, de lacs couverts de dragons et de montagnes de cristal, il se peut fort bien qu'il soit dupe lui-même de son imagination : c'est un voyageur qui croit avoir vu bien plus que ce qu'il a réellement vu, et son discours s'en ressent : *Falsa, vera, aut majora vero miscebant.*

(*Sal.*, p. 109 :)

« — Tous ces marchands avaient accumulé sur leur corps le plus d'armes possible; on en voyait qui portaient à la fois une lance, une hache, une massue, deux glaives; d'autres, comme des porcs-épics étaient hérissés de dards, et leurs bras s'écartaient de leurs cuirasses en lames de corne ou en plaques de fer. »

Sans doute, nous ne rencontrons ici aucune expression technique ou exotique. Mais pourquoi Flaubert a-t-il multiplié, d'une façon presque grotesque, les armes les plus hétéroclites sur la personne de ses « marchands » transformés en guerriers? Soyons sûrs que ce n'est pas par un vain amour de la couleur et de l'éclat. Le bariolage, la bigarrure est ici voulue. Elle est même nécessaire. Nous comprenons ainsi de suite qu'on ne peut faire fond sur la valeur militaire de cette armée de « porcs-épics »; pour aller combattre les mercenaires, il n'est pas nécessaire de s'équiper comme Tartarin de Tarascon.

(*Sal.*, p. 251 :)

« — Ils avaient traversé le désert en buvant aux puits saumâtres maçonnés avec des ossements de chameaux; les Zuaèces, couverts de plumes d'autruche, étaient venus sur des quadriges; les Garamantes, masqués d'un voile noir, assis en arrière sur leurs cavales peintes; d'autres sur des ânes, sur des onagres, sur des zèbres, sur des buffles; et quelques-uns traînaient avec leurs familles et leurs idoles le toit de leur cabane en forme de chaloupe. Il y avait des Ammoniens aux membres ridés par l'eau chaude des fontaines; des Atarantes, qui maudissent le soleil; des Troglodytes, qui enterrent en riant leurs morts sous des branches d'arbres; et les hideux Auséens, qui mangent des sauterelles; les Achyrmachides, qui mangent des poux; et les Gisantes, peints de vermillon, qui mangent des singes. »

Notons d'abord que ce défilé de population africaine aux noms bizarres est aussi légitime en somme que les « dénombre-

ments d'armée » que personne ne songe à blâmer dans Homère ou Eschyle; c'est le dénombrement de l'armée commandée par Mâtho et Spendius, et les détails qui servent à caractériser chaque peuplade, ne sont pas uniquement destinés à nous étonner par leur bizarrerie; ils sont choisis surtout pour produire une impression sauvage et féroce; ce ne sont pas seulement quelques peuples africains, c'est la barbarie africaine tout entière, déchaînée et à peine humaine, qui roule vers Carthage.

(*Sal.*, p. 44 :)

« — Les bagages du suffète (Hannon) arrivèrent au milieu des tentes, poussés par les Barbares. Sans attendre les esclaves, bien vite ils dénouèrent les corbeilles; ils y trouvèrent des *robes d'hyacinthe*, des *éponges*, des *grattoirs*, des *brosses*, des *parfums*, et des *poinçons en antimoine*, pour se peindre les yeux... Ensuite on découvrit sur un chamcau une grande cuve de bronze : c'était au suffète pour se donner des bains pendant la route; car il avait pris toutes sortes de précautions, jusqu'à emporter, dans des cages, des *belettes d'Hécatompyle*, que l'on brûlait vivantes pour faire sa tisane. Mais, comme sa maladie lui donnait un grand appétit, il y avait, de plus, force *comestibles* et force *vins*, de la *saumure*, des *viandes* et des *poissons au miel*, avec des *petits pots de Commagène*, *graisse d'oie fondue recouverte de neige et de paille hachée*. La provision en était considérable; à mesure que l'on ouvrait les corbeilles, il en apparaissait, et des rires s'élevaient comme des flots qui s'entrechoquent. »

C'est à propos de ce passage que l'on pourrait, semble-t-il, prononcer le mot de « déballage ». Quelle nécessité de nous présenter successivement toute la garde-robe et tout le garde-manger du suffète Hannon? Cela était nécessaire, pourtant; il fallait nous montrer l'indignation grandissante des Barbares à la vue des richesses du suffète, et de tous ces objets de toilette, de tous ces produits pharmaceutiques, de toutes ces victuailles dont ne peut se séparer ce singulier soldat. En découvrant toutes ces choses de luxe, nouvelles, et d'ailleurs insignifiantes pour eux, les Barbares sentent grandir leur mépris pour un tel chef, et pour un tel peuple, et tandis qu'ils raillent leurs maîtres d'hier, ils sentent aussi monter en eux, avec le souvenir inoubliable des misères subies, cette robuste confiance en leurs forces qui doit les entraîner à la guerre et à la victoire.

Il n'y a donc pas lieu d'adresser au vocabulaire de *Salammbô* le reproche de bigarrure, de bariolage, ou d'excentricité injustifiée; les passages que nous avons cités, et qui sont parmi les plus

« rutilants », les plus « gueulards » du livre, comme aurait dit Flaubert, montrent bien que cette prétendue excentricité, que ces prétendues outrances d'expression sont justifiées, comme nous le disions au début, par le souci constant de la vraisemblance, par la préoccupation constante de bien approprier le langage au tour d'esprit des personnages qui parlent, aux exigences des situations, au caractère même des choses représentées. Il ne convient pas, sur ce point, d'être dupe des déclarations de Flaubert lui-même souvent inspiré par la mauvaise humeur ou le simple désir de plaisanter. La vérité, c'est que Flaubert n'a pas plus voulu faire de bigarrure dans *Salammô* que d'écriture artiste dans *Madame Bovary* ou *Un cœur simple*. C'est que la beauté littéraire devait résulter pour lui, non pas de l'emploi inconsidéré de termes bizarres, mais de l'usage savant des expressions ordinaires, que tout le monde comprend et que tout le monde croit pouvoir écrire ; à ces expressions ordinaires on donne tout leur prix en les plaçant et en les groupant habilement, en les sertissant adroitement dans le tissu du style ; et on réalise ainsi, par un travail d'autant plus méritoire que les ressources dont on dispose sont plus faibles, ce que les Latins désignaient d'un terme qui exprime à la fois l'art de choisir les mots et la délicatesse du goût telle que nous autres modernes nous la comprenons : *elegantia*.

Les mots ainsi choisis et mis en leur place, il importe d'éclairer en quelque sorte, par des images, la réalité qu'on veut représenter. L'image telle que Flaubert la conçoit est une façon concrète de présenter les choses, en leur communiquant par cela même plus de couleur et de vie : c'est la traduction plastique de l'idée abstraite. Dans un article célèbre, paru dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1^{er} juin 1880, Ferdinand Brunetière citait avec admiration quelques-unes de ces images, empruntées à *Madame Bovary*. Il insistait sur l'emploi vraiment original, même après les prestigieuses descriptions de Chateaubriand, qu'avait su faire Flaubert de cette « transposition systématique du sentiment dans l'ordre de la sensation ». Il ajoutait que ce qui faisait à ses yeux le mérite de Flaubert, c'est qu'« au lieu d'emprunter l'image aux solitudes américaines, comme Chateaubriand, ou à la nature tropicale, comme Bernardin de Saint-Pierre, il l'emprunte à la nature tempérée, moyenne et banale qui nous environne de toutes parts. Il n'a besoin ni de pitons, ni de palmistes, ni de la rivière des Lata-niers ; il n'a besoin ni de serpents verts, ni de hérons bleus, ni de flamants roses, ni de la rivière du Meschacébé ; ce sont les espaliers, les hirondelles et les ruisseaux de la Normandie. Remarquez en passant qu'un jour, infidèle à cette méthode, il ira

chercher des paysages et des mœurs que l'éloignement à travers le temps et l'espace rend plus poétiques : c'est alors qu'il écrira *Salammbô*; mais dans *Madame Bovary*, ce que le procédé perd en effet de nouveauté, il le gagne en effet de vérité ». Nous avons cité le passage en entier, parce qu'il renferme, en même temps qu'une appréciation fort juste de l'originalité des images de Flaubert, une légère erreur. De ce que les images de *Salammbô* sont plus éclatantes que celles de *Madame Bovary*, il ne s'ensuit pas pour cela qu'elles n'aient aucune vérité, et qu'elles ne soient pas, comme les autres, une « transposition » habile et neuve « des sentiments dans l'ordre de la sensation ». En voici quelques exemples, qui ne sont pas pris, remarquons-le bien, aux passages les plus connus et les plus souvent cités de *Salammbô* :

« — Tout à coup ils entendirent un chant plaintif, un chant fort et doux qui s'abaissait et remontait dans les airs *comme le battement d'ailes d'un oiseau blessé* (p. 6).

— La bête, furieuse, l'enveloppait du battement de ses ailes... et à mesure qu'elle agonisait ses rires redoublaient, *éclatants et sonores comme des chocs d'épées* (p. 124).

— Ils attendaient Salammbô, et durant des heures ils criaient contre elle, *comme des chiens qui hurlent après la lune* (p. 196).

— Elle s'affaissa sur l'escabeau d'ébène, et elle restait les bras allongés contre ses genoux, avec un frisson de tous ses membres, *comme une victime au pied de l'autel quand elle attend le coup de massue* (p. 204).

— Mâtho lui saisit les talons, la chaînette d'or éclata, et les deux bouts, en s'envolant, frappèrent la toile *comme deux vipères rebondissantes* (p. 225).

— Alors il se mit à courir sur la plate-forme d'un bout à l'autre, et, *comme un conducteur de chars triomphant aux Jeux Olympiques*, Spendius, éperdu d'orgueil, levait les bras (p. 257). »

Pas plus que les images de *Madame Bovary*, celles-ci ne sont amenées « comme une explication pour l'esprit, comme une distraction pour l'œil et pour l'imagination du lecteur », elles ne sont pas davantage, en dépit des apparences, « offertes à la curiosité comme des souvenirs des lointains voyages ou comme témoins des infinies lectures de l'auteur ». Mais elles sont bien, elles aussi, « l'expression d'une correspondance intime entre les sentiments et les sensations des personnages qui sont en scène ». Si elles nous paraissent un peu étranges et outrées, c'est que les âmes des personnages, c'est que le « milieu » du roman sont eux-mêmes profondément différents de nous et de ce qui nous entoure; c'est qu'ils ont eux aussi quelque chose d'étrange, de fantastique, d'« énorme », exagéré encore, dans une certaine mesure, par

l'imagination grossissante de l'écrivain ; c'est que, comme le dit fort bien Brunetière, l'éloignement à travers le temps et l'espace les rend plus poétiques. C'est donc une preuve de ce goût et de ce souci de l'harmonie possédés à un si haut degré par Flaubert, que d'avoir exprimé en images hardies et parfois un peu bizarres les sentiments ou les sensations d'êtres conçus comme exceptionnels. Voudrait-on, par hasard, qu'il eût illustré *Salammbô* avec les prairies normandes et les hirondelles du pays de Caux ?

Mais ce n'est pas là la seule espèce d'images que l'on puisse étudier dans la prose de Flaubert. L'image n'est pas pour lui uniquement la traduction, si précise et si éclatante qu'on la suppose, de l'idée ou du sentiment : elle en est assez souvent aussi l'expression et la notation directe. Dans son étude sur le style de Flaubert, M. Faguet range notre auteur parmi les écrivains « chez qui l'idée se présente d'abord à l'état abstrait mais confusément, et qui la traduisent en images avant de l'avoir exprimée sous forme abstraite ». L'observation est exacte, bien qu'il convienne cependant de faire une distinction : ce ne sont pas toujours des idées abstraites qu'exprime Flaubert dans les phrases que nous avons citées ; ce sont même le plus souvent des formes, et des mouvements matériels, dont il donne d'abord une expression incolore en quelque sorte, et ensuite une expression colorée et vivifiée par l'image. Mais il y a plus, et Flaubert a quelquefois aussi procédé à la manière des écrivains « pour qui l'image est une sensation, et qui pensent en images, spontanément, du premier coup. » Il est même intéressant de constater que si Flaubert, comme nous venons de le remarquer, éclaire souvent par des « images-comparaisons » ou des « images-métaphores » les choses matérielles, ce sont au contraire presque toujours des idées abstraites, des phénomènes psychologiques souvent confus et obscurs qu'il exprime par des « images-notations directes ». C'est peut-être là, comme nous le verrons, une conséquence de la gêne qu'il semble avoir éprouvée toutes les fois qu'il lui fallait exprimer une idée abstraite *abstraitement*. Toujours est-il que les exemples d'« images-notations directes » que nous allons citer sont tous empruntés à l'analyse d'un caractère particulièrement complexe, celui d'Emma Bovary.

Voici d'abord le passage où Flaubert analyse la morne tristesse et l'incurable ennui qui s'emparent d'Emma après le départ de Léon :

(*Bov.*, p. 136 :)

« — Dès lors, ce souvenir de Léon fut comme le centre de son ennui ; *il y pétillait* plus fort que dans un steppe de Russie un feu

de voyageurs abandonné sur la neige. *Elle se précipitait vers lui*, elle se *blottissait contre*, elle remuait délicatement ce foyer près de s'éteindre, elle allait cherchant tout autour d'elle *ce qui pouvait l'aviver davantage*; et les réminiscences les plus lointaines comme les plus immédiates occasions, ce qu'elle éprouvait avec ce qu'elle imaginait, ses envies de volupté qui se dispersaient, ses projets de bonheur *qui craquaient au vent comme des branchages morts*, sa vertu stérile, *ses espérances tombées*, la litière domestique, elle *ramassait tout*, prenait tout, et *faisait servir tout à réchauffer* sa tristesse. — Cependant les flammes s'apaisèrent, soit que *la provision d'elle-même s'épuisât*, ou que l'entassement fût trop considérable. L'amour, peu à peu, s'éteignit par l'absence, *le regret s'étouffa* sous l'habitude, et *cette lueur d'incendie qui empourprait son ciel pâle se couvrit de plus d'ombre* et s'effaça par degrés. »

Ce qu'il y a d'intéressant ici, ce n'est pas du tout la métaphore : « plus fort que dans un steppe de Russie... etc. », c'est de voir comment Flaubert, ayant directement identifié dans son esprit le souvenir de Léon à un point lumineux, a peu à peu organisé autour de cette image tout son développement : le point lumineux est un véritable foyer où Emma vient « se blottir » et se réchauffer ; elle l'alimente, elle l'« avive » en y jetant ce qu'il y a de meilleur en elle, ses rêves, ses « envies de volupté », ses projets de bonheur « qui craquent au vent comme des branchages morts », ses espérances *tombées* (noter ici la comparaison, à peine esquissée, avec des feuilles mortes) ; mais bientôt la flamme est étouffée par cet « entassement », et la lueur même finit par s'effacer. L'idée, on le voit, ne vit ici que par l'image, qui en est le symbole, qui *l'exprime* vraiment au lieu de se borner à la *traduire*, ou à *l'éclairer*.

Les trois passages suivants, non moins caractéristiques, nous montreront le même emploi de l'image-notation directe, mais sous une forme plus brève et comme de raccourci :

(Bov., p. 179 :)

« — Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. *Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux* où tout serait passion, extase, délire ; *une immensité bleuâtre l'entourait*, les *sommets du sentiment étincelaient* sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'*au loin, tout en bas*, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. »

(Bov., p. 290 :)

« — Quelque chose de *vertigineux* se dégageait pour elle de ces existences amassées, et son cœur s'en *gonflait* abondamment,

comme si les cent vingt mille âmes qui palpaient là lui eussent envoyé toutes à la fois la *vapeur des passions qu'elle leur supposait*. Son amour *s'agrandissait devant l'espace, et s'emplissait de tumulte aux bourdonnements vagues qui montaient.* »

L'idée est évidemment d'abord exprimée dans l'esprit de Flaubert par une image : *le rêve d'Emma s'envolait dans le bleu, son cœur se gonflait*. Les deux passages ont été alors écrits, avec le souci de développer le mieux possible ces deux expressions matérielles de l'idée abstraite : Emma emportée par son rêve, et croyant monter vers le ciel, voit « étinceler les sommets » autour d'elle, et n'aperçoit plus que « tout en bas, dans l'ombre, » les platitudes de la réalité ; Emma approchant de Rouen, pleine d'allégresse à la pensée des joies qu'elle va goûter, croit sentir monter vers elle les aspirations et les rêves des cent vingt mille âmes qu'elle suppose semblables à la sienne, nourries des mêmes espérances inquiètes, altérées de la même soif de bonheur.

Citons enfin ce passage, où les deux sentiments qui remplissent l'âme d'Emma, dégoût de son mari et désir passionné de son amant, sont exprimés deux fois de suite directement par deux images rapides, auxquelles l'écrivain n'a donné cette fois ni la forme d'une comparaison, ni même l'ampleur d'un symbole :

(Bov., p. 295 :)

« — Elle se repentait, comme d'un crime, de sa vertu passée, et *ce qui en restait encore s'écroulait sous les coups furieux de son orgueil*. Elle se délectait dans toutes les ironies mauvaises de l'adultère triomphant. Le souvenir de son amant revenait à elle *avec des attractions vertigineuses* ; elle *j'jetait son âme*, emportée vers cette image par un enthousiasme nouveau. »

Nous ne croyons pas nécessaire de citer ici de nouveaux exemples d'images empruntées soit aux romans dits romantiques, soit aux romans dits réalistes de Flaubert, puisqu'aussi bien nous allons en trouver à chaque pas dans les textes qui vont nous servir à étudier la structure de la phrase. Nous avons voulu simplement définir ce qu'est pour Flaubert l'image, tantôt métaphore, tantôt notation directe, et toujours en parfaite harmonie avec les sensations et les sentiments qu'elle est chargée d'exprimer sous une forme plastique et colorée.

Plus encore que le choix des mots et que l'invention des images, c'est la structure de la phrase qui a coûté à Flaubert beaucoup d'efforts : la phrase est en quelque sorte l'unité vivante de son style. « Tu verras, dit-il quelque part à Louise Colet, par

quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase. » Lorsque Flaubert a réussi les trois ou quatre phrases essentielles d'un paragraphe ou d'un chapitre, le plus difficile de son travail se trouve fait. C'est que la phrase n'est pas seulement pour lui l'expression pure et simple de la pensée ; elle doit être faite en vue de deux fins distinctes : d'abord, elle doit, comme toutes les phrases en général, faire voir et faire comprendre ; elle doit, en outre, produire un *effet musical*, c'est-à-dire qu'elle doit, par sa sonorité, par l'arrangement de ses membres, par les repos habilement disposés entre ses diverses parties, *rendre précisément l'inexprimable*, ce qui échappe à nos procédés d'expression abstraits et analytiques, ce que cependant nous avons besoin de sentir, au moins vaguement, parce que cet inexprimable est souvent ce qu'il y a de plus intense dans la sensation ou de plus profond dans l'émotion. Il va sans dire que nous sommes ici tout à fait dans le domaine du subjectif et de l'individuel. De même qu'un morceau de musique qui me fait rêver, jouir ou souffrir profondément, ne produira parfois sur mon voisin qu'une impression insignifiante ou nulle, de même le rythme d'une phrase n'est pas également aperçu et senti de tout le monde. Il existait chez les anciens une « prose métrique », et l'on sait que Cicéron, par exemple, évitait dans ses harangues les trochées en certains endroits, recherchait au contraire, en certains autres, les iambes ou les anapestes ; ces harmonies subtiles et fuyantes ne sont plus saisies par nous. Soyons sûrs, de même, que certains effets musicaux poursuivis par Flaubert, et qu'il croyait avoir réalisés, nous échappent. En revanche, nous remarquons peut-être dans d'autres passages des effets qu'il y avait mis sans s'en douter. — Les exemples assez nombreux que nous allons citer sont le résultat d'une étude faite par nous sur une centaine de phrases à peu près de *Salammbô* :

Voici d'abord l'*effet de brièveté*, obtenu en disposant, généralement à la fin d'une phrase, un petit nombre de mots très simples, qui ouvrent cependant une perspective immense et élargissent en quelque sorte l'horizon :

« — Derrière leurs grilles de fer ou de roseaux, les femmes, la tête couverte d'un voile, *regardaient en silence les Barbares passer* (p. 23).

— D'autres restaient accoudées, le menton dans la main, et, plus immobiles que des sphinx, elles dardaient *leurs grands yeux noirs sur l'armée* qui montait (p. 30).

— Mâtho, le portant ainsi (le zaïmph), traversa toute la plaine jusqu'aux tentes des soldats, et le peuple, sur les murs, *regardait s'en aller la fortune de Carthage* (p. 94).

— Les servantes de la déesse, descendues de Malqua, établirent

au coin des carrefours des tréteaux en sycomore, où elles se prostituèrent (p. 182).

— Dans la quatrième dilochie de la douzième syntagme, deux phalangites, *en se disputant un rat*, se tuèrent à coups de couteau (p. 193).

— Il (le soleil) s'abaissait derrière la lagune, lentement, puis tout à coup il disparaissait dans les montagnes, *du côté des Barbares* (p. 196).

— Et il suivait d'un œil mélancolique les hommes qui se perdaient avec les prêtresses, *au fond des térébinthes* (p. 201).

— Des oreilles droites parurent ; des prunelles fauves brillaient ; c'étaient les chacals, *arrivant pour manger les restes* (p. 341). »

L'effet, on le voit, est d'autant plus grand que les mots caractéristiques sont plus simples (« regardaient les Barbares passer, l'armée qui montait, du côté des Barbares »), ou plus violents dans leur brutalité voulue (« en se disputant un rat, où elles se prostituèrent, pour manger les restes »), ou plus vagues (« au fond des térébinthes »). Dans l'exemple de la page 94, si l'auteur avait seulement écrit : « regardait s'en aller le voile qui symbolisait pour lui la fortune de Carthage », tout l'effet était détruit : le raccourci de l'expression permet à la pensée de suppléer d'elle-même l'explication, et de charger ces quelques mots rapides de toute une signification profonde. — Ce que Flaubert entend par une « phrase à effet » n'est donc pas toujours et nécessairement une longue période plus ou moins ronflante ; et si l'on songe que tous ces textes sont pris dans *Salammô*, on pourra conclure que, chez ce véritable artiste, la splendeur de l'imagination et la grandeur de la vision n'excluent pas le moins du monde la sobriété concise, mais pleine, de l'expression.

Voici maintenant l'effet inverse, que nous pouvons appeler l'*effet d'agrandissement ou d'ampleur*. Il consiste à donner à un objet matériel une importance considérable et parfois infinie, soit au moyen d'une image grandiose, soit par les larges sonorités et le retentissement lointain de la période, soit, le plus souvent, par les deux procédés à la fois :

« — (Le palais) semblait aux soldats, dans son opulence farouche, aussi solennel et impénétrable que le visage d'Hamilcar (p. 2).

— Giscon posait un coude sur son sceptre d'ivoire, et, regardant la mer, il restait immobile, les doigts enfoncés dans sa barbe (p. 68).

— Les coupoles du plafond laissaient descendre par leur soupirail une clarté pâle qui étalait sur les ondes comme des disques de lumière, et les ténèbres alentour, s'épaississant vers les murs, les reculaient indéfiniment (p. 75).

— Et toutes (les galères carthaginoises), à moitié dépeintes, inertes, pourries, mais *pleines d'histoire* et exhalant encore la senteur des voyages, *comme des soldats mutilés qui revoient leur maître*, elles semblaient lui dire : « C'est nous ! c'est nous ! et toi aussi tu es vaincu ! » (p. 120).

— Oh ! si tu savais, au milieu de la guerre, comme je pense à toi ! — J'aperçois *tes yeux dans les flammes des phalariques et sur la dorure des boucliers*. J'entends *ta voix dans le retentissement des cymbales*. Je me détourne, tu n'es pas là, et alors je me replonge dans la bataille (p. 223).

— Les Nomades regrettaient la chaleur du sable où les corps se momifient, et les Celtes trois pierres brutes, *sous un ciel pluvieux, au fond d'un golfe plein d'îlots* (p. 238). »

L'effet est obtenu, soit par la comparaison de l'objet matériel avec une chose « intellectuelle » ou « morale », bien plus riche, par conséquent, de sentiment et de pensée (« aussi solennel et aussi impénétrable que le visage d'Hamilcar »), soit par la personification animée des objets sensibles (les galères « pleines d'histoire » comparées à des soldats mutilés, les flammes des phalariques qui *deviennent* les yeux de Salammbô, le retentissement des cymbales qui *devient* sa voix), soit par l'élargissement immense du décor et l'évocation subite d'un paysage, — paysage sombre et funèbre auquel rêveront les Celtes ensevelissant leurs morts (« sous un ciel pluvieux, au fond d'un golfe plein d'îlots »), — paysage serein et tranquille que contempera Giscon, répondant, par un dédain superbe, aux clameurs enragées de la soldatesque barbare (« et, regardant la mer, il restait immobile » : véritable vision poétique qui fait songer à celle du poète latin : les femmes troyennes contemplant, les larmes aux yeux, l'Océan qui les sépare à jamais de la patrie perdue : *Pontum adspectabant flentes*).

Nous n'avons étudié jusqu'ici que des phrases assez courtes, où un *seul* effet a été en réalité poursuivi par l'écrivain : aussi cet effet est-il relativement facile à sentir et à distinguer. Ce qui est un peu plus délicat, c'est de désarticuler les *grandes périodes*, d'en faire voir la texture savante et le rythme. Ici, l'effet cherché est essentiellement complexe, puisque les éléments qui le composent sont beaucoup plus nombreux, et, comme leur nature et leur nombre varient d'une période à l'autre, on ne saurait en donner ni formule fixe, ni définition précise. Seul, le schéma général de ces grandes périodes peut être établi approximativement, parce que presque toutes peuvent s'y ramener : nous sommes généralement en présence d'une *série d'assez longs membres* de phrase (ce que les Grecs appelaient des *ᾠδᾶς*), préparant une

chute en un ou deux membres plus courts, mais où la pensée s'exprime de la manière la plus forte, dans *l'image qui forme le trait final*. « Il n'est pas plus de règles pour trouver ce trait final ou pour rencontrer le bonheur de cette touche, faisait observer Brunetière (art. cité), qu'il n'en est pour devenir artiste quand on ne l'est pas. » Ce n'est pas seulement l'art de trouver le trait final, c'est encore et surtout, comme dans un beau sonnet ou un paragraphe de discours éloquent, l'art de l'amener et de le préparer qui ne comporte pas de règles. Heureusement pour nous, nous ne cherchons pas ici à établir des règles, même fondées sur l'exemple de l'auteur de *Madame Bovary* et de *Salammbô*; nous allons seulement essayer de voir un peu clair dans l'expression de beauté absolue et définitive que font sur nous les périodes de Flaubert.

Commençons par étudier une période purement descriptive; il s'agit de dépeindre Giscon arrivant à cheval, le soir, au milieu des Barbares attablés. Il se rapproche peu à peu de la table éclairée, et le romancier, avec un sens très juste de la lumière et de l'ombre, ne nous fait voir, de ce fantôme équestre, que ce que les Barbares ont réellement pu en distinguer dans la nuit. (Nous séparons par des traits les $\alpha\omega\lambda\alpha$, qui jouent exactement, dans la prose mesurée, le rôle des vers.)

« — Son ample manteau noir, retenu sur sa tête (12 syllabes) — à une mitre d'or constellée de pierres précieuses, — et qui pendait tout alentour jusqu'aux sabots de son cheval, — se confondait de loin avec la couleur de la nuit; on n'apercevait que sa barbe blanche, — les rayonnements de sa coiffure, — et son triple collier à larges pierres bleues qui lui battait sur la poitrine (p. 8). »

D'autres périodes produisent l'effet rythmique qu'à défaut d'autre expression nous pouvons appeler « harmonie imitative », pourvu qu'il soit bien entendu que cet effet, chez les grands prosateurs comme chez les grands poètes, n'est jamais obtenu par des interjections faciles et de puériles onomatopées. L'art de l'harmonie imitative, comme on l'a dit très bien, ne consiste pas à multiplier les « hop! hop! » et les « clic! clac! » pour rendre le galop d'un cheval ou le claquement d'un fouet; mais à donner à la phrase un rythme tel que le lecteur, inconsciemment, se surprend à murmurer lui-même « hop! hop! » ou « clic! clac! » C'est précisément ce qu'a fait Flaubert, non seulement par le choix des mots sonores nécessaires, mais surtout par leur place à la fin de la période, après une série de $\alpha\omega\lambda\alpha$ plus assourdis, qui les mettent parfaitement en valeur.

Eroulement de vaisselle au milieu d'une orgie, et bruit isolé,

bien distinct des autres, d'un cristal ou d'un métal précieux qu'on vient de heurter :

« — On entendait à la fois le claquement des mâchoires, le bruit des paroles, des chansons, des coupes, — le fracas des vases campaniens qui s'écroulaient en mille morceaux, — ou le son limpide d'un grand plat d'argent (p. 5). »

Effort puissant, saccadé et comme essoufflé, d'une bête qui avance avec peine dans un terrain mouvant :

« — (Hamilcar) allait toujours en tête; et son cheval, couvert de macules jaunes, comme un dragon, — en jetant de l'écume autour de lui, — avançait dans la fange, — à grands coups de reins (p. 167). »

Crépitement nombreux et joyeux de grêlons, de grains de blé ou de cailloux sur le sol :

« — On mit entre les mains de Salammbô une lance qu'elle offrit à Narr'Havas... puis on leur versa du blé sur la tête, — et les grains qui tombaient autour d'eux — sonnèrent comme de la grêle, — en rebondissant (p. 234). »

Galop furieux, volte-face subite et évanouissement rapide de cavaliers, dans une fantasia arabe :

« — Les Numides, couverts de manteaux blancs, poussaient de grands cris, — levaient les bras en serrant des genoux leurs étalons cabrés, — les faisaient tourner brusquement, — puis disparaissaient (p. 304). »

Concert de voix fortes et graves qui chantent ensemble, montent graduellement, puis redescendent et se taisent :

« — Et les cent anciens, les quatre pontifes, et Hamilcar debout, — tous à la fois entonnèrent un hymne, — et, répétant toujours les mêmes syllabes et renforçant les sons, — leurs voix montaient, — éclatèrent, — devinrent terribles, — puis, — tout à coup, — se turent (p. 128). »

(— Admirable « transposition » musicale dont la fin rappelle tout à fait la célèbre conclusion de la chanson d'*Eviradnus* de Victor Hugo :

La mélodie encor quelques instants se traîne
Sous les arbres bleuis par la lune sereine,
Puis tremble, puis expire; — et la voix qui chantait
S'éteint — comme un oiseau se pose; — tout se tait.)

« Orchestration » de deux murmures réguliers, celui des arbres et celui de la mer, le majestueux balancement des cyprès « accompagné » par le grondement des vagues qui déferlent :

« — Sur le sommet de l'Acropole, les cyprès pyramidaux bordant le temple d'Eshmoûn — se balançaient — et faisaient un

murmure, — comme les flots de la mer — qui battaient lentement — le long du môle, — au pied des remparts (p. 48). »

Ce ne sont là, encore, que des traductions rythmiques de couleurs et de sons. Il arrive que le prosateur a besoin de rendre une véritable vision poétique, de développer assez longuement une métaphore, ou de brosser complètement un large tableau, destiné à produire sur nous une impression de force ou de grâce, de joie ou de mélancolie. Alors, ou bien la période s'étale librement, pleine d'images et d'expressions poétiques; ou bien les périodes se groupent, se combinent harmonieusement, et nous nous trouvons en présence d'un véritable « système de strophes », presque toutes terminées par le trait final dont nous avons déjà maintes fois souligné l'importance, parfois séparées par des repos, parfois aussi entraînées toutes ensemble dans un même mouvement puissant, qui anime tout le paragraphe ou tout le tableau.

Mátho essaye de définir l'espèce de terreur religieuse qu'il a éprouvée lorsqu'il a vu Salammbô pour la première fois. Dans son imagination fortement ébranlée, les visions poétiques naissent en foule, et il prononce cette phrase, véritable strophe en vers libres, plus harmonieuse, certes, que bien des vers de treize ou de onze syllabes de nos poètes décadents :

« — Entre les diamants de son collier, des places sur sa poitrine nue — resplendissaient; on sentait derrière elle comme l'odeur d'un temple, — et quelque chose s'échappait de tout son être — qui était plus suave que le vin — et plus terrible que la mort (p. 35). »

Aurait-on cru que Flaubert écrivit un jour un morceau qui pourrait s'intituler *La fuite des colombes*? On connaît les deux strophes, légères et vraiment aériennes, où Théophile Gautier a exprimé le vol gracieux des colombes qui viennent s'abattre sur un arbre, et de là repartent pour se perdre dans le ciel :

Sur le coteau, là-bas, où sont les tombes,
Un grand palmier, comme un nuage vert,
Dresse sa tête, où le soir les colombes
Viennent nicher et se mettre à couvert.

Mais au matin elles quittent les branches,
Comme un collier qui s'égrène, on les voit
S'éparpiller dans l'air bleu, toutes blanches,
Et se poser au loin sur quelque toit.

Les deux strophes de Flaubert, que nous transcrivons en les séparant, et en marquant aussi exactement que possible leurs *αααα* et leurs repos, ne sont pas moins belles; et la splendide image qui les termine a même une grandeur, un peu mystérieuse et

sinistre, que n'a pas l'effet de couleur cherché par Théophile Gautier : S'éparpiller dans l'air *bleu*, toutes *blanches* :

« — Avant leur départ, — durant plusieurs jours — elles se cherchaient, — s'appelaient pour se réunir; enfin elles s'envolèrent — un soir. Le vent les poussait, — et cette grosse nuée blanche glissait dans le ciel, — au-dessus de la mer, — très haut.

« Une couleur de sang occupait l'horizon (12 syll.). — Elles semblaient descendre vers les flots — peu à peu. Puis elles disparurent, — comme englouties et tombant d'elles-mêmes (10 syll. pour la prononciation) — dans la gueule du soleil (p. 207). »

Rappelons encore (nous avons déjà eu l'occasion de la citer) la rêverie du Gaulois Autharite par un jour de simoun (p. 104). La première strophe nous fait voir le paysage africain accablé et le Barbare « râlant d'épuisement et de mélancolie » (encore 12 syll. pour l'oreille), sous un soleil de plomb et un ciel meurtrier. Par un habile procédé de contraste, la seconde strophe exprime à merveille le rêve du Gaulois songeant à sa patrie, et les visions septentrionales et brumeuses qui flottent vaguement dans son âme obscure (les feux des longues cabanes couvertes de paille, — trembler sur les marais — au fond des bois).

Mais l'effet peut-être le plus difficile à rendre par le rythme, c'était cette espèce de tournoiement et de vertige qu'éprouvent les mercenaires crucifiés en face de Tunis, et qu'accompagnent les dernières palpitations de leurs corps d'où la vie s'en va :

« — ... et Carthage, le golfe, les montagnes et les plaines, tout leur paraissait tourner, tel qu'une immense roue.... et ils sentaient sur eux une sueur glaciale couler, — avec leur âme — qui s'en allait (p. 328). »

Le morceau se termine d'ailleurs avec une simplicité grandiose par la chute du « premier vautour » sur la croix de Spendius agonisant, chute dont la phrase de Flaubert, avec son harmonie brève et rude, rend très bien le mouvement direct et implacable :

« — De grandes ailes balançaient des ombres autour d'eux; — des croassements claquaient dans l'air et, — comme la croix de Spendius était la plus haute, — ce fut sur la sienne — que le premier vautour — s'abattit (p. 329). »

Afin de donner une idée complète de l'art avec lequel Flaubert a manié le rythme de la prose, nous voudrions donner quelques exemples, non plus de rythmes isolés dans une phrase ou une période, mais de rythmes groupés au cours d'un paragraphe ou d'un long morceau. Flaubert, nous l'avons constaté, sait exprimer par le rythme les sensations et les émotions les plus subtiles et

les plus profondes. Sait-il également, par les groupements ou les gradations de rythmes successifs, rendre et faire sentir l'allure de tout un morceau? Sait-il, en d'autres termes, choisir avec assez de tact les sonorités identiques ou diverses d'un ensemble de rythmes, de manière à obtenir, au cours d'un assez long passage, le *ton* juste, le *mouvement* expressif « précisément approprié à l'objet, aux circonstances, au personnage »? Nous allons répondre à la question en examinant successivement le rythme de quelques passages pris dans l'*Education sentimentale*. Non que le style de ce roman diffère en quoi que ce soit, sur ce point, du style des autres. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il y a dans la *langue* de l'*Education* beaucoup moins de couleur et d'éclat que dans celle de *Salammbô* ou d'*Hérodias*. Le sujet l'exigeait, il ne faut donc pas s'étonner de ne pas y trouver en aussi grande abondance les expressions colorées, les phrases empanachées, les périodes « ronflantes ». L'art de Flaubert dans les pages que nous allons citer n'en sera que plus grand, bien que peut-être un peu difficile à distinguer.

(*Educ. sent.*, p. 126-127 :)

« — On monta une rue : tout à coup il aperçut le dôme du Panthéon.

« La plaine, bouleversée, semblait de vagues ruines. L'enceinte des fortifications y faisait un renflement horizontal; et, sur les trottoirs en terre qui bordaient la route, de petits arbres sans branches étaient défendus par des lattes hérissées de clous. Des établissements de produits chimiques alternaient avec des chantiers de marchands de bois. De hautes portes, comme il y en a dans les fermes, laissaient voir, par leurs battants entr'ouverts, l'intérieur d'ignobles cours pleines d'immondices, avec des flaques d'eau sale au milieu. De longs cabarets, couleur sang de bœuf, portaient à leur premier étage, entre les fenêtres, deux queues de billard en sautoir dans une couronne de fleurs peintes; çà et là une bicoque de plâtre à moitié construite était abandonnée. Puis, la double ligne de maisons ne discontinua plus; et, sur la nudité de leurs façades se détachait, de loin en loin, un gigantesque cigare de fer-blanc, pour indiquer un débit de tabac. Des enseignes de sage-femme représentaient une matrone en bonnet, dodelinant un poupon dans une courtépointe garnie de dentelles. Des affiches couvraient l'angle des murs, et, aux trois quarts déchirées, tremblaient au vent comme des guenilles. Des ouvriers en blouse passaient, et des haquets de brasseurs, des fourgons de blanchisseuses, des carrioles de bouchers. Une pluie fine tombait,

il faisait froid, le ciel était pâle, mais deux yeux qui valaient pour lui le soleil resplendissaient derrière la brume. »

Il s'agissait pour Flaubert, dans ce passage, de faire rapidement défiler les images qui se présentent aux yeux de Frédéric, traversant un quartier de la banlieue de Paris au galop d'une diligence, un matin d'hiver. Le galop de la diligence est rapide et continu. Rapide et uniforme sera aussi le mouvement de ces courtes phrases, qui chacune nous présentent une image nouvelle, promptement remplacée par une suivante. Remarquons en même temps que les objets successivement aperçus par Frédéric sont très différents ; enseignes de sage-femme, cigares en fer-blanc, affiches déchirées et haquets de brasseurs passent pêle-mêle, le tableau est fragmentaire et précipité, comme il a dû l'être dans l'esprit de Frédéric, comme il l'était en réalité. Et cependant le rythme des phrases est identique, parce que, encore une fois, toutes ces images diverses et un peu incohérentes passent sous nos yeux emportées par le même mouvement. Une seule image à la fin : les deux yeux de M^{me} Arnoux que Frédéric croit voir resplendir derrière la brume. C'est l'effet d'agrandissement dont nous avons déjà cité quelques exemples. Mais dans toutes les phrases qui précèdent, aucun effet spécial n'a été cherché. Dans l'ensemble du morceau, le seul effet rythmique que l'on puisse sentir est obtenu par *juxtaposition de plusieurs phrases de construction identique*, de longueur presque égale, exprimant chacune une image fugitive, et donnant toutes ensemble l'impression d'un défilé ininterrompu et précipité.

(*Educ. sent.*, p. 83-84 :)

« — Les prostituées qu'il rencontrait aux feux du gaz, les cantatrices poussant leurs roulades, les écuyères sur leurs chevaux au galop, les bourgeoises à pied, les grisettes à leur fenêtre, toutes les femmes lui rappelaient celle-là, par des similitudes et des contrastes violents. Il regardait, le long des boutiques, les cache-mires, les dentelles et les pendeloques de pierreries, en les imaginant drapés autour de ses reins, cousues à son corsage, faisant des feux à sa chevelure noire. A l'éventaire des marchandes, les fleurs s'épanouissaient pour qu'elle les choisît en passant ; dans la montre des cordonniers, les petites pantoufles de satin à bordure de cygne semblaient attendre son pied ; toutes les rues conduisaient vers sa maison, les voitures ne stationnaient sur les places que pour y mener plus vite ; Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville, avec toutes ses voix, bruissait comme un immense orchestre, autour d'elle.

« Quand il allait au Jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées. Quelquefois, il s'arrêtait au Louvre devant de vieux tableaux, et son amour l'embrassant jusque dans les siècles disparus, il la substituait aux personnages des peintures. Coiffée d'une hermine, elle priait à deux genoux derrière les vitrages de plomb. Seigneuresse des Castilles ou des Flandres, elle se tenait assise, avec une fraise empesée et un corps de baleines à gros bouillons. Puis elle descendait quelque grand escalier de porphyre, au milieu des sénateurs, sous un dais de plumes d'autruche, dans une robe de brocart. D'autres fois, il la rêvait en pantalon de soie jaune, sur les coussins d'un harem ; — et tout ce qui était beau, le scintillement des étoiles, certains airs de musique, l'allure d'une phrase, un contour, l'amenaient à sa pensée d'une façon brusque et insensible. »

On a souvent vanté la profondeur psychologique de cette page, merveilleuse étude de ce travail de l'imagination sur l'amour que Stendhal appelait la « cristallisation ». « L'imagination pétrit la matière, parcourt le monde, bâtit des palais, plante des parcs, ouvre des avenues, crée l'univers souhaité et demandé à grands cris par le désir. » (Faguet, p. 116.) On n'en a pas assez souvent remarqué le rythme, admirable sous son apparente simplicité. Nous ferons d'abord observer qu'il y a une gradation dans les progrès de la *cristallisation* opérée par l'esprit de Frédéric. Ce sont d'abord « d'autres femmes » qui le font penser à M^{me} Arnoux ; puis c'est la vue d'objets de toilette féminine ; puis c'est la ville de Paris tout entière ; puis ce sont les pays exotiques vers lesquels s'emporte son imagination ; enfin c'est la contemplation des œuvres d'art, et d'une manière générale, de tout ce qui est beau, même les choses les plus immatérielles : « l'allure d'une phrase, un contour ». Eh bien, Flaubert a réussi à rendre cette gradation non seulement par la marche et l'enchaînement des idées, mais encore par le ton et la couleur de chacune de ses phrases. Remarquons en effet qu'il y a, dans le début du morceau, très peu de métaphores et très peu de couleur ; il n'en fallait pas beaucoup pour traduire le travail, en somme assez simple, de l'imagination de Frédéric, lorsqu'il « rapporte » à M^{me} Arnoux toutes les autres femmes, et des objets de toilette qui font naturellement penser aux femmes. Mais à mesure que l'imagination s'exerce sur des objets plus différents, plus vastes et plus lointains, les phrases colorées, chargées d'images, déroulent devant nos yeux de riches tableaux ;

les derniers sont de véritables évocations poétiques, des transpositions d'art, aurait dit Gautier. Nous sommes donc ici en présence d'un rythme *par gradation de phrases de plus en plus colorées*. Le mouvement du style de Flaubert et le mouvement de l'imagination de Frédéric sont absolument parallèles et la « cristallisation » est exprimée aussi bien par le rythme du style que par l'analyse psychologique.

(*Educ. sent.*, p. 255 :)

« — Par moments, les files de voitures, trop pressées, s'arrêtaient toutes à la fois sur plusieurs lignes. Alors on restait les uns près des autres et l'on s'examinait. Du bord des panneaux armoriés, des regards indifférents tombaient sur la foule ; des yeux pleins d'envie brillaient au fond des fiacres ; des sourires de dénigrement répondaient aux ports de tête orgueilleux ; des bouches grandes ouvertes exprimaient des admirations imbéciles ; et ça et là, quelque flâneur, au milieu de la voie, se rejetait en arrière d'un bond pour éviter un cavalier qui galopait entre les voitures et parvenait à en sortir. — Puis tout se remettait en mouvement ; les cochers lâchaient les rênes, abaissaient leurs longs fouets ; les chevaux animés, secouant leurs gourmettes, jetaient de l'écume autour d'eux ; et les croupes et les harnais humides fumaient dans la vapeur d'eau que le soleil couchant traversait. Passant sous l'Arc de Triomphe, il allongea à hauteur d'homme une lumière roussâtre, qui faisait étinceler les moyeux des roues, les poignées des portières, le bout des timons, les anneaux des sellettes, et, sur les deux côtés de la grande avenue, pareille à un fleuve où ondulaient des crinières, des vêtements, des têtes humaines, les arbres tout ruisselants de pluie se dressaient, comme deux murailles vertes. Le bleu du ciel, au-dessus, reparaissant à de certaines places, avait des douceurs de satin. »

Les deux parties de ce morceau, que nous séparons rythmiquement par un trait, sont écrites sur deux rythmes tout à fait différents, et tous deux fort bien appropriés à l'effet à produire. Dans la première partie, de courtes phrases coupées par des arrêts réguliers, donnent l'impression d'un cortège arrêté dans lequel un observateur curieux peut à loisir noter les moindres détails. Dans la seconde, les phrases sont courtes, elles aussi, mais elles sont comme entraînées dans le mouvement de deux grandes périodes d'ensemble : « Puis tout se remettait en mouvement... » et « Passant sous l'Arc de Triomphe... » C'est donc ici un rythme *par opposition de mouvements* : 1^o groupe de voitures arrêtées et piaffantes, 2^o défilé de voitures en marche.

Remarquons, à ce propos, combien cet art du rythme est délicat et subtil en certains de ses effets. Encore une fois, la construction grammaticale des phrases est identique dans les deux parties. L'art de l'écrivain a consisté à donner cependant l'impression que les premières « ne bougent pas », tandis que les dernières « marchent ». C'est l'image qui, à notre avis, lui a été ici d'un puissant secours. Aucune image d'ensemble ne dominant la première partie, chaque phrase s'arrête pour ainsi dire, et se repose sur chaque détail. Au contraire, dans la deuxième partie, tous les détails sont fondus et noyés dans cette « lumière roussâtre » du soleil inondant les Champs-Élysées ; on ne distingue plus alors que le cortège en marche, et dans ce cortège, seulement les points lumineux. N'étant plus arrêté par les observations fragmentaires, mais entraîné au contraire par le développement de l'image qui illumine toute la deuxième partie, l'esprit ne reçoit qu'une seule impression, forte et nette, celle d'un ensemble mouvant et lumineux. Flaubert, et c'est sur cela qu'il convient d'insister, a réussi à faire coïncider précisément ce changement de rythme avec *le changement réel du mouvement* dans le cortège qu'il décrivait.

(*Educ. sent.*, p. 397 :)

« — La diversité des arbres faisait un paysage changeant. Les hêtres, à l'écorce blanche et lisse, entremêlaient leurs couronnes ; des frênes courbaient mollement leurs glauques ramures ; dans les cépées de charmes, des houx pareils à du bronze se hérissaient, puis venait une foule de minces bouleaux, inclinés dans des attitudes élégiaques ; et les pins, symétriques comme des tuyaux d'orgue, en se balançant continuellement, semblaient chanter. Il y avait des chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres, et, fermes sur leurs troncs pareils à des torsos, se lançaient avec leurs bras nus des appels de désespoir, des menaces furibondes, comme un groupe de Titans immobilisés dans leur colère.

« Quelque chose de plus lourd, une langueur fiévreuse planait au-dessus des mares, découpant la nappe de leurs eaux entre des buissons d'épines ; les lichens, de leur berce, où les loups viennent boire, sont couleur de soufre, brûlés comme par le pas des sorcières, et le coassement ininterrompu des grenouilles répond au cri des corneilles qui tournoient. Ensuite ils traversaient des clairières monotones, plantées d'un baliveau, çà et là. Un bruit de fer, des coups drus et nombreux sonnaient ; c'était, au flanc d'une colline, une compagnie de carriers battant les roches. Elles se

multipliaient de plus en plus, et finissaient par emplir tout le paysage, cubiques comme des maisons, plates comme des dalles, s'étayant, se surplombant, se confondant, telles que les ruines méconnaissables et monstrueuses de quelque cité disparue. Mais la furie même de leur chaos fait plutôt rêver à des volcans, à des déluges, aux grands cataclysmes ignorés.

« Frédéric disait qu'ils étaient là depuis le commencement du monde et resteraient ainsi jusqu'à la fin; Rosanette détournait la tête, en affirmant que « ça la rendrait folle » et s'en allait cueillir des bruyères. Leurs petites fleurs violettes, tassées les unes près des autres, formaient des plaques inégales, et la terre qui s'écroulait de dessous mettait comme des franges noires au bord des sables pailletés de mica. ».

Nous avons ici un *système de gradations*, les deux premières ascendantes, la dernière descendante. Le passage peut en effet se diviser rythmiquement en trois parties. Dans les deux premières, des images de plus en plus puissantes et colorées se déroulent à nos yeux, jusqu'à la dernière qui produit sur notre esprit une impression de terreur et de mystère (chênes comparés à « des Titans immobilisés dans leur colère », roches qui font « rêver à des volcans, à des déluges, aux grands cataclysmes ignorés ». Dans la troisième, notre âme, comme celle de Rosanette, se repose graduellement dans la contemplation des fleurs de bruyère et des « sables pailletés de mica ».

On le voit, c'est par le jeu des images, des impressions douces ou fortes qu'elles produisent sur nous, plus encore que par la longueur ou la brièveté des phrases, plus encore que par la sonorité claire ou sourde des mots, que Flaubert arrive à faire naître dans notre esprit par certains groupements rythmiques des impressions musicales. C'est un art subtil assurément, plus difficile à discerner peut-être que celui qui éclate dans les phrases de *Salammbô*, déjà citées par nous au cours de notre étude sur les rythmes isolés. Nous avons cru utile, néanmoins, de faire sentir cet art, même dans les passages où il se manifeste sous sa forme la plus raffinée et en quelque sorte la plus immatérielle.

Le style de Flaubert avait donc à un très haut degré les qualités proprement poétiques, puisque nous y trouvons des images éclatantes et précises et des rythmes de phrase capables d'exprimer, non seulement les formes et les bruits de la nature, mais encore des mouvements d'ensemble pour la traduction desquels les plus grands ouvriers en vers n'ont pas trop de toutes les ressources de la prosodie et de la métrique. Peut-être com-

prenons-nous maintenant ce que Flaubert avait dans l'esprit, lorsqu'il refusait de changer, si l'on en croit ses amis Du Camp et Maupassant, un nom propre ou un adverbe dans certains passages, sous prétexte que « cela aurait gâté l'harmonie de ses phrases ». L'harmonie de ses phrases aurait pu en être gâtée en effet, comme le serait celle d'un hexamètre ou d'un alexandrin où figurerait un mot qui ne pourrait pas entrer dans la mesure : ce n'était donc pas de sa part puérilité et manie. De tels scrupules nous montrent au contraire qu'il avait une conception juste du rôle esthétique du mot et de la phrase, et des prodiges d'exactitude et d'harmonie qu'on doit pouvoir réaliser avec ce moyen d'expression, amorphe pour les écrivains ordinaires, souverainement délicat au contraire pour les artistes originaux, qui s'appelle la prose française. Et si nous nous souvenons que ce style si souvent poétique a su prendre quelquefois l'ampleur vigoureuse et l'énergie puissante qui conviennent à la véritable éloquence (cf. par exemple, dans *Madame Bovary*, la remise de la médaille des vieux serviteurs à Catherine-Nicaise-Elisabeth Leroux, et le portrait du docteur Larivière), nous pourrions conclure (bien que ce soit d'ailleurs une affirmation superflue) qu'aucun secret de l'art d'écrire n'est resté étranger à Gustave Flaubert.

*
* * *

Nous allons maintenant reproduire, pour mettre sous les yeux du lecteur quelques échantillons du travail de Flaubert, les versions successives de trois passages empruntés à trois de ses œuvres, l'une de sa jeunesse, l'autre de sa maturité, la troisième de la dernière partie de sa vie. Cette étude de manuscrits avait d'abord été conçue par nous comme une étude « chronologique ». Nous voulions étudier les variations possibles des manuscrits de Flaubert, au point de vue des corrections, depuis ses premiers essais jusqu'à ses derniers romans, et tâcher de répondre aux questions suivantes : « Flaubert a-t-il obéi pendant toute sa vie aux mêmes idées directrices ? A-t-il fait dans tous ses romans des corrections de même nature ? A-t-il eu à combattre à toutes les époques les mêmes défauts essentiels ? N'y avait-il pas en lui des principes excellents qui se sont exagérés à la longue, et lesquels ? » Mais un examen minutieux des manuscrits conservés à la villa Tanit nous a convaincus de l'extrême difficulté, pour ne pas dire de l'impossibilité absolue d'une pareille étude. Même s'il nous avait été possible de la faire, il est très probable — c'est du moins l'impression très nette que nous avons ressentie. — que nous ne

serions arrivé qu'à des résultats négatifs. En d'autres termes, il ne semble pas qu'il y ait eu, dans la manière d'écrire de Flaubert, une évolution et des modifications successives quelconques. Dans *Par les champs*, comme dans *Bouvard*, c'est toujours le même système d'ébauches, suivies de plusieurs rédactions pour le même passage; dans chaque rédaction, une série indéfinie de surcharges et de ratures. L'écriture même n'a guère varié, pas plus que le papier à grand format ou que les plumes d'oie dont se servait l'écrivain (il abhorrait les plumes métalliques, comme trop communes et « industrielles »), et l'ensemble de ces précieux dossiers, où sont conservés les manuscrits de dix chefs-d'œuvre, donne l'impression d'un effort puissant, mais toujours le même, poursuivi avec une ténacité sans défaillance, comme on creuserait un sillon profond et interminable. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est qu'il y a peut-être plus de ratures et plus de travail encore dans les romans de la maturité que dans les premières œuvres. L'art semble de plus en plus difficile à mesure qu'on est plus artiste, et, à mesure qu'on prend davantage conscience de son talent, on devient plus exigeant pour soi-même.

Par les champs et par les grèves a été écrit assez rapidement, dès le retour du voyage en Bretagne (1847); on y sent, comme dans la première *Tentation*, la joie et la facilité de l'écriture spontanée. Mais il ne faudrait pas exagérer cette facilité et cette spontanéité. Si on ne remarque que très peu ou point de ratures dans certains passages, moitié lyriques, moitié historiques, qui dénotent une survivance certaine des goûts romantiques dans l'âme de l'écrivain, comme le passage sur la prostituée à travers les âges (« Elle était belle, le soir, dans les cabarets de Suburre », etc.), ou la splendide dissertation sur la beauté plastique des œuvres anciennes (« On croit entendre dans Juvénal des râles de gladiateurs », etc.), en revanche, certains autres, par exemple le chapitre sur Saint-Malo et la célèbre page sur le tombeau de Chateaubriand au Grand-Bé, sont couverts de ratures, recommencés jusqu'à huit et dix fois, et à peu près illisibles sauf dans la rédaction définitive. Voici cependant un court extrait de la description du château de Chenonceaux dont nous reproduisons le premier texte, pour montrer comment Flaubert écrivait quand il écrivait vite, ce qui lui arrivait rarement.

(— Nous mettons un trait sous les mots qui ont été effacés; un point et un trait au-dessous de ceux qui ont été ajoutés d'abord, effacés ensuite.)

(*Par les champs et par les grèves*, p. 16 du manuscrit.)

PREMIÈRE RÉDACTION

Qu'ai-je vu encore à Chenonceaux? En fait de choses amusantes, il y a encore à Chenonceaux, dans la chambre de Diane de Poitiers, le grand lit à baldaquin de la royale concubine, tout en damas blanc et cerise. Si j'étais le maître j'en étais le pr. S'il m'appartenait, j'aurais bien du mal à m'empêcher de n'y pas ne m'y pas mettre coucher quelquefois. Coucher avec Diane de dans le lit de Diane de Poitiers même quand il est vide, cela vaut bien coucher avec beaucoup de réalités moins plus palpables. N'a-t-on pas dit qu'en ces matières tout le plaisir n'était plus qu'imagination? Concevez-vous alors la volupté singulière pour ceux qui en ont peu la volupté historique et xvi^e siècle de poser sa tête sur l'oreiller de la maîtresse de François I^{er} et de se retourner sur ses matelas? Oui, ma foi, je crois sincèrement que Oh! que je donnerais volontiers toutes les femmes de la terre pour avoir la momie de Cléopâtre!

TEXTE DÉFINITIF

« En fait de choses amusantes, il y a encore à Chenonceaux, dans la chambre de Diane de Poitiers, le grand lit à baldaquin de la royale concubine, tout en damas blanc et cerise. S'il m'appartenait, j'aurais bien du mal à m'empêcher de ne m'y pas mettre coucher quelquefois. Coucher dans le lit de Diane de Poitiers même quand il est vide, cela vaut bien coucher avec beaucoup de réalités plus palpables. N'a-t-on pas dit qu'en ces matières tout le plaisir n'était qu'imagination? Concevez-vous alors la volupté singulière, historique et xvi^e siècle de poser sa tête sur l'oreiller de la maîtresse de François I^{er} et de se retourner sur ses matelas? Oh! que je donnerais volontiers toutes les femmes de la terre pour avoir la momie de Cléopâtre! »

On voit que les corrections sont ici assez peu importantes en somme. Lorsque l'écrivain hésite, il trouve cependant assez vite l'expression la plus juste, et la tournure la plus vive ou la plus naturelle. Mais il est évident que le morceau, avec son développement normal et son vrai caractère, a été conçu de prime abord et d'un seul coup. Les modifications apportées ensuite ne sont guère que des modifications grammaticales en quelque sorte : elles auraient pu être différentes, elles auraient pu ne pas exister que la physionomie du passage n'aurait pas été en somme sensiblement changée.

Bien plus surchargé, et d'une lecture bien plus pénible, le manuscrit de *Salammbô* va nous fournir un exemple de la refonte presque totale d'un « passage à effet ». Nous aurions pu reproduire les huit pages où Flaubert a diversement esquissé le fameux tableau des lions crucifiés sur la route de Sicca, tableau qui tient juste une demi-page dans le texte définitif (ch. II); ou les douze pages consacrées, dans la rédaction primitive, au chant mythologique que psalmodie Salammbô devant les Barbares (ch. I). Pour abréger, nous nous bornerons à citer et à commenter les deux versions préparatoires du *Lever du soleil sur Carthage*, à la fin du ch. I.

(— effacé; = effacé et maintenu; « » marge.)

PREMIÈRE VERSION

Mais une grande ligne pâle se levait à l'horizon, et, à mesure qu'elle montait dans le ciel en s'élargissant, des blancheurs inégales apparaissaient s'éclaircissait à gauche. Tout auprès d'eux tout en bas les canaux de Mégara les rigoles rayaient de leurs sinuosités blanches les verdure des jardins; en face, dans les cours, les citernes à ras du sol s'arrondissaient comme des boucliers de bronze d'airain remplis, oubliés par terre, et à droite plus loin on devinait la place l'emplacement le contour des pôrts à deux surfaces oblongues SUR LESQUELLES SE BALANÇAIENT les masses indéterminées des trirèmes attachées à des POTEAUX. « Elles ressemblaient avec leur double éperon de fer à des monstres dogues accroupis entr'ouvrant leurs prunelles. » Un arc du grand aqueduc laissait apercevoir tout au loin; du côté de Malqua, les stèles des tombeaux alignés en perspective. Les toits coniques des temples heptagones, les escaliers, les tours, la triple enceinte des fortifications remparts peu à peu surgissaient de la brume. L'Acropole découpait en noir sur la pâleur de l'aube les balustrades grillages des terrasses se découpaient en noir sur la pâleur de l'aube. Les rues tortueuses étroites, entre les hautes maisons, ressemblaient à des ravins s'entrecroisant qui montaient et descendaient « et derrière les temples apparaissaient d'autres temples, après les galères d'autres galères encore ». Puis çà et là quelque palmier sortant d'un mur penchait au bord de l'abîme un éventail de feuilles sombres. On apercevait au fond du lac la petite blanche Tunis, comme un tas paquet d'écume jeté sur le sable par les tempêtes jeté par les vents sur le rivage. « Les grands rochers qui sont dans le golfe de Carthage sortaient de la brume ». L'isthme

de la Taenia s'allongeait entre les deux golfes. La péninsule apparaissait, se découvrait bordée par la mer à l'infini, couleur d'azur sombre, et au delà s'étalait toute plate, immobile, toute plate et comme figée dans la fraîcheur du matin. Cependant, à mesure que le ciel rose à sa base, puis orange, violet, pourpre montait en s'élargissant, multicolore, et à mesure que le ciel entier s'en illuminait, les maisons de Carthage se détachant les unes des autres, plus nombreuses, « dévalant sur la pente du côté des navires », comme un troupeau de chèvres noires qui descend des montagnes pour se laver venir dans à la mer. Au milieu d'elles la statue colossale de Moloch, au milieu d'elles, comme le pasteur.... (illisible) et la couleur du ciel bleu passait entre ses jambes.... (illisible) le phare du promontoire pâlisait, et au haut de l'Acropole, au haut du temple d'Esmouin, les chevaux sacrés du soleil A' DEMI CABRÉS posaient leurs sabots sur le parapet de marbre à demi cabrés et la crinière au vent hennissaient comme à l'approche de leur dieu.

DEUXIÈME VERSION

La deuxième version corrige déjà très largement les défauts incontestables de la première. La première, en effet, outre qu'elle présentait des incorrections ou des platitudes assez nombreuses (une ligne se *levait* et s'éclaircissait), des détails vagues (boucliers d'airain remplis), ou insignifiants (péninsule immobile, après les galères d'autres galères), avait le grand tort d'être touffue. C'était une palette confuse où l'écrivain avait entassé pêle-mêle les formes et les couleurs. Certains renseignements géographiques ont également paru à Flaubert trop précis pour un tableau d'ensemble (à gauche, à droite, vers Malqua, les rochers qui sont dans le golfe, etc.) et certaines gammes de couleur (rose, puis orange, violet, pourpre) trop méticuleusement notées. Presque tous ces défauts disparaissent dans la deuxième version, que nous ne reproduisons pas, mais qui est déjà bien plus claire et bien plus concise.

TROISIÈME VERSION (définitive)

Mais une barre lumineuse s'éleva du côté de l'orient. A gauche, tout en bas, les canaux de Mégara commençaient à rayer de leurs sinuosités blanches les verdure des jardins. Les toits coniques des temples heptagones, les escaliers, les terrasses, les remparts peu à peu se découpaient sur la blancheur de l'aube; et tout autour de la péninsule carthaginoise une ceinture d'écume blanche oscil-

lait, tandis que la mer couleur d'émeraude semblait comme figée dans la fraîcheur du matin. Puis, à mesure que le ciel rose allait s'élargissant, les hautes maisons inclinées sur les pentes du terrain se haussaient, se tassaient, telles qu'un troupeau de chèvres noires qui descend des montagnes. Les rues désertes s'allongeaient; les palmiers, çà et là, sortant des murs, ne bougeaient pas; les citernes remplies avaient l'air de boucliers d'argent perdus dans les cours; le phare du promontoire Hermaeum commençait à pâlir. Tout au haut de l'Acropole, dans le bois de cyprès, les chevaux d'Esmoun, sentant venir la lumière, posaient leurs sabots sur le parapet de marbre et hennissaient du côté du soleil.

Cette fois, le tableau est achevé; et l'effet à obtenir, cette impression de lumière grandissante éclairant successivement les divers aspects d'une ville endormie, est obtenu par les moyens les plus simples. L'écrivain ne cherche plus à *tout* nous montrer : il ne nous montre que les reflets et les ombres que ses personnages ont réellement pu voir. Toutes les images exagérées ont disparu (galères comparées à des dogues, etc.); celles qui étaient jugées bonnes sont restées, mais allégées ou modifiées avec goût (le troupeau de chèvres qui descend des montagnes : « pour aller se laver à la mer » est supprimé; les citernes comparées à des boucliers d'airain : « boucliers d'argent » a paru donner une impression plus juste). Enfin la dernière phrase, qui termine le morceau par une image grandiose, a été l'objet de tous les soins de Flaubert : tous les détails inutiles (chevaux à demi cabrés, à la crinière flottante, etc.) ont été effacés; et le trait final (hennissaient du côté du soleil) habilement choisi et exprimé. La « mécanique compliquée » du style de Flaubert apparaît donc assez bien, croyons-nous, lorsqu'on compare la première ébauche à la dernière rédaction, et l'on se rend bien compte que c'est surtout sur le choix des images et le rythme des phrases, en même temps que sur le naturel de la description, que Flaubert a porté tout son effort. Il n'y a rien d'inutile, et cependant rien ne manque; tous les détails sont précis, et cependant poétiques et évocateurs.

Nous terminons nos citations par l'esquisse et la rédaction préparatoire de la danse de Salomé dans *Hérodias*. Ces deux documents sont intéressants, non seulement parce qu'ils nous font saisir, comme les précédents, le travail du style, mais aussi parce qu'ils rappellent ce que nous avons dit de la composition des tableaux chez Flaubert. Nous pouvons y suivre l'élaboration d'un passage d'un bout à l'autre, depuis sa conception jusqu'à son exécution définitive.

ESQUISSE

Elle danse. 1°) légère, insaisissable, capricieuse comme un papillon avec accompagnement d'une petite flûte qui imite de petits cris d'oiseaux. Effet sur la foule. 2°) puis c'est une danse langoureuse, voluptueuse, au son d'une grosse flûte, la gingras. La danse est (illisible) a un caractère presque farouche. 3°) une danse désordonnée, avec flûte, tambourin et harpe. Effet sur la foule. — Hérodias observe les trois hommes de la tribune royale. Vitellius reste impassible. Aulus mange. Mais Antipas s'enflamme progressivement. Toute sa jeunesse lui revient... Sent une soif enragée de la posséder. Des cris de volupté lui échappent.

Distinction bien nette entre les trois « figures » de la danse, « effet produit sur la foule » et surtout sur le principal personnage Antipas, c'est tout ce que nous avons ici. Flaubert va maintenant développer successivement les trois « figures » en cherchant les images et les tours de phrase les plus propres à nous en donner l'illusion : à la suite de chaque figure il notera l'« effet sur la foule » en termes de plus en plus violents, jusqu'à l'ivresse finale qui s'empare des convives et particulièrement d'Antipas.

(— effacé; = effacé et maintenu; « » marge.)

PREMIÈRE RÉDACTION

Elle promena ses yeux regards de droite et de gauche, parut d'abord incertaine et se mit à danser. Ses pieds passaient l'un devant l'autre vivement, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales, pendant que ses bras arrondis appelaient quelqu'un une chose qui s'enfuyait toujours. Elle la poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, capricieuse, comme une âme vagabonde, et à chaque minute, semblait presque prête à s'envoler.

Les sons FUNÈBRES de la gingras remplacèrent la flûte le fifre et les crotales. L'accablement avait suivi l'espoir. Ses membres paraissaient avaient l'air brisés; ses attitudes exprimaient des soupirs, et tout son corps, sa personne une telle langueur, qu'on ne savait pas si elle regrettait pleurait un dieu ou se mourait dans sa caresse. Les paupières entre-closes elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins rapidement, et sa figure demeurait immobile, et ses pieds continuellement à la même place n'arrêtaient pas.

Vitellius la compara à Mnester le pantomime, et il applaudit

deux ou trois fois en frappant la table. Aulus y vomissait, sommeillait, appuyant son front sur ses pouces croisés. Le tétrarque « la bouche ouverte » se perdait dans un rêve et ne songeait plus à Hérodiad. Un moment il crut la voir au bas de la dernière marche, près des Sadducéens, courbée comme une panthère guettant sa proie. Heureusement la vision s'éloigna.

Ce n'était pas une vision. Pour ne rien perdre, afin de garder son pouvoir, elle avait fait instruire à Rome puis venir à Machœrous sa fille Salomé qui (illisible) afin de pour que le tétrarque l'aimât. L'artifice était bon; elle n'en doutait pas maintenant.

Puis ce fut l'explosion d'une renaissance, la fureur « la joie d'une renaissance, l'emportement » la joie d'une vie nouvelle, l'emportement de l'amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les Nubiennes des cataractes les prêtresses de l'Inde, comme les Nubiennes des cataractes, comme les Bacchantes, les Corybantes de Lydie. Tour à tour elle se penchait renversait en arrière (illisible) de tous les côtés, comme une fleur que la tempête agite. Les pierreries brillants de ses oreilles sautaient bondissaient, l'étoffe (illisible) de son dos chatoyait, et de ses doigts, de ses pieds, de toute sa personne de ses vêtements se répandaient jaillissaient d'invisibles feux étincelles qui incendiaient enflammaient les hommes. Au-dessus de leurs têtes une harpe chanta, et un chœur de voix l'accompagnait. La multitude y répondit par des acclamations. D'un mouvement large et fort sans fléchir les genoux en écartant ses jambes bras elle se coucha courba si bien que son menton frôlait le plancher..... (illisible), et les Nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avarés publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes, tous, les prunelles dilatées dilatant leurs narines palpaient de convoitise.

Il n'y avait plus grand'chose à changer dans cette page, d'ailleurs préparée par une dizaine d'autres, absolument informes. Flaubert a essayé d'être aussi précis que possible dans l'exposition de la troisième figure de la danse, la plus difficile à écrire (« pierreries » corrigé en « brillants », « sautaient » en « bondissaient » (« sautaient » finalement maintenu), « se répandaient » en « jaillissaient », « feux » en « étincelles », « incendiaient » en « enflammaient »). Il a trouvé que « d'un mouvement large et fort » était une notation fautive du souple déhanchement de la danseuse, et il l'a supprimé. Il a effacé la comparaison appliquée à Hérodiad : « comme une panthère guettant sa proie »; c'est qu'il a compris que l'attention, en cet endroit, ne devait pas s'écarter de Salomé pour se porter sur Hérodiad. Dans la dernière phrase,

« dilatant leurs *narines* » lui a paru un détail plus violent, plus bestial, par conséquent plus juste étant donnée l'impression à produire que « les prunelles dilatées ». Notons enfin, au premier paragraphe, la suppression de deux expressions : « presque » déjà effacé ici, et « à chaque minute » non maintenu définitivement ; il a jugé sans doute que ces deux expressions, d'ailleurs assez vagues, alourdissaient le mouvement aérien de la période : « comme une âme vagabonde, et semblait prête à s'envoler ». Ces modifications faites, le texte définitif était à peu près arrêté :

TEXTE DÉFINITIF

Puis elle se mit à danser.

Ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme d'une flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis appelaient quelqu'un qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde, et semblait prête à s'envoler.

Les sons funèbres de la gingras remplacèrent les crotales. L'accablement avait suivi l'espoir. Ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas si elle pleurait un Dieu ou se mourait dans sa caresse. Les paupières entre-closes, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas.

Vitellius la compara à Mnester, le pantomime. Aulus vomissait encore. Le tétrarque se perdait dans un rêve, et ne songeait plus à Hérodiade. Il crut la voir [près des Sadducéens. La vision s'éloigna.

Ce n'était pas une vision. Elle avait fait instruire, loin de Machœrous, Salomé sa fille, que le tétrarque aimerait, et l'idée était bonne ; elle en était sûre maintenant.

Puis ce fut l'emportement de l'amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les Bacchantes de Lydie. Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait ; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes. Une harpe chanta : la multitude y répondit par des acclamations. Sans fléchir les genoux en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le plancher ; et les Nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avares publicains, les

vieux prêtres aigris par les disputes, tous, dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise.

On peut aisément constater que la méthode de travail n'a guère changé depuis *Salammbô*. Les mêmes défauts (prolixité, imprécision) sont corrigés; les mêmes qualités (force, éclat, sobriété), sont poursuivies. Et l'effort est aussi grand, le travail de préparation aussi pénible, l'exécution aussi parfaite dans ces *Trois Contes*, entrepris pour faire diversion à l'énorme labeur de *Bouvard*, que dans le grand roman carthaginois auquel Flaubert avait consacré cinq ans de sa vie. Si donc, dans notre étude du style de Flaubert, nous avons choisi nos exemples de préférence dans *Salammbô*, ce n'est nullement parce que ce roman nous aurait semblé répondre parfaitement à quelque idée du style de Flaubert que nous nous serions faite *à priori*; c'est seulement pour essayer de réagir un peu contre une tendance assez forte de la critique, qui affectait, trop souvent, depuis une trentaine d'années, de ne voir en Flaubert que l'auteur de *Madame Bovary*, et de ne considérer dans les autres œuvres que la prétendue exagération des procédés de composition et de style qui avaient (une fois par hasard sans doute) si bien réussi à l'auteur de *Madame Bovary*. Du vivant de Flaubert, d'ailleurs, cette tendance se manifestait déjà, et il avait fini, nous l'avons vu, par s'en irriter. Était-ce préférence de romantique pour *Salammbô* ou pour *Hérodias*, scrupule de réaliste qui trouvait que l'*Education sentimentale* répondait mieux en somme aux exigences du roman social contemporain? Nous aimons mieux croire que Flaubert avait la conscience très nette de n'avoir point faibli, depuis *Madame Bovary*, dans la poursuite de ce qu'il considérait comme le but essentiel de l'art d'écrire, c'est-à-dire la réalisation de la beauté expressive et de la perfection artistique. « Sa théorie, a écrit très justement M. Lanson (Introd. aux *Pages choisies*) fut surtout une discipline, et fit de sa production une œuvre de volonté. » Ce sont les écrivains qui croient à la spontanéité de l'expression, ce sont les « esprits eunuques » qui sont exposés à faiblir, lorsque l'inspiration fait défaut, lorsque l'imagination est tarie, lorsque la sensibilité est émoussée. Pour lui, de même que son juste discernement de la beauté ne fut jamais en défaut, sa « volonté », elle non plus, ne connut jamais de défaillances.

*
* * *

Est-ce à dire, toutefois, que ce style ne présente pas quelques défauts, dus pour la plupart, d'ailleurs, à l'excès de certaines

qualités, ou à une trop grande défiance de l'écrivain vis-à-vis de lui-même? Le contraire serait assurément surprenant, et nous savons d'ailleurs, et Flaubert savait mieux que nous, que la perfection artistique n'est pas de ce monde.

Non qu'il faille, à notre avis, attacher beaucoup d'importance à certaines incorrections grammaticales et stylistiques qu'on a pu relever dans le texte de Flaubert. Il a écrit : « Tu m' observes » pour « tu me fais observer » ; il a dit : « Homais l'exclama sur la place », comme si « exclamer » était un verbe actif. Il ne convient guère de s'arrêter à de pareils détails. Ce sont là, incontestablement, pures inadvertances, façons de parler fautives comme il peut en échapper à tout homme, même quand il se surveille, et, pour tout dire d'un mot, *lapsus*.

Un autre défaut qui serait bien plus grave, s'il s'était plus souvent manifesté, ce serait, suivant les expressions de Brunetière (art. cité), « la surprenante impuissance de sa langue, partout ailleurs si ferme et si riche d'expressions créées, toutes les fois que Flaubert essaye de pénétrer dans le domaine psychologique ». Il est incontestable que les trois phrases suivantes, relevées par Brunetière, sont à peu près inintelligibles : on ne conçoit guère qu' « un écrivain tel que Flaubert balbutie de telles pauvretés » :

« — Il lui découvrait enfin une beauté toute nouvelle, qui n'était peut-être que le reflet des choses ambiantes, à moins que leurs *virtualités secrètes ne l'eussent fait épanouir. » (*Ed. sentiment.*)

« — Au milieu des confidences les plus intimes, on découvre chez l'autre ou dans soi-même des précipices et des fanges qui empêchent de poursuivre. » (*Ibid.*)

« — Vous est-il arrivé quelquefois de rencontrer dans un livre une idée vague que l'on a eue, quelque image obscurcie qui revient de loin, et comme l'exposition entière de notre sentiment le plus délié ? » (*Madame Bovary.*)

Ajoutons encore ces deux phrases, extraites de la *Correspondance*, il est vrai, mais d'une correspondance volontairement soignée et littéraire (premières lettres à Louise Colet, 1846) :

« — C'est une grande misère, mais il en faut remercier Dieu, qui n'a pas jugé sa créature assez vaste pour contenir la somme de chaque jour alimentée par-dessus celle des jours précédents. » (I, 146.)

« — Je ne voulais pas d'entrave au développement de mon principe natif. » (I, 156.)

Il ne faudrait pas croire, certes, que la liste pourrait être indéfiniment allongée. Il faut chercher longtemps pour trouver de-ci de-là une ou deux phrases semblables. Mais enfin il n'est pas

douteux que nous ne soyons ici en présence d'une certaine impuissance à exprimer les idées abstraites. Comment l'expliquer ? Faut-il admettre, avec Brunetière, que « l'œil de Flaubert ne va guère plus loin que la surface des choses », et que « toute une psychologie subtile, bien autrement complexe que sa physiologie psychologique, la psychologie des forces intellectuelles et volontaires qui soutiennent le bon combat contre le choc de la sensation et qui font échec aux assauts du désir, lui échappe entièrement » ? C'est là, croyons-nous, une explication un peu trop métaphysique, et une condamnation un peu trop précipitée. Si on a pu assez justement reprocher à Gautier, par exemple, de n'avoir jamais su exprimer que des formes et des couleurs, des reflets et des lignes, et d'avoir totalement ignoré le monde moral et psychologique, il semble exagéré de faire pareil reproche à Flaubert.

Rappelons-nous, par exemple, les quelques phrases de *Madame Bovary*, que nous avons citées, lorsque nous avons étudié l'emploi fait par Flaubert de l'image conçue comme notation directe de l'idée. C'étaient bien là, assurément, des idées abstraites, c'étaient même des sentiments subtils ou confus qu'il fallait exprimer ; cependant l'expression, cette fois, n'a pas faibli. C'est que Flaubert a l'habitude d'exprimer autant que possible l'idée abstraite par une image ; et, en effet, ce sont surtout les images qui nous frappent dans les phrases auxquelles nous venons de faire allusion. Lorsqu'il trouve l'image exacte, originale, vraiment symbolique, on le suit aisément dans l'analyse des plus grandes subtilités psychologiques. L'expression fléchit, au contraire, toutes les fois que Flaubert, n'ayant pas trouvé l'image juste, a été obligé, ou bien de traduire l'idée abstraite *abstraitement*, ou bien de se contenter d'une image fautive et de mauvais goût. Il arrive même qu'il juxtapose les deux traductions de l'idée, en style concret et en style abstrait ; ou qu'il cherche longuement, en style abstrait, la traduction adéquate, sans en trouver une qui nous satisfasse et qui l'ait satisfait lui-même ; lorsque l'image voulue arrive enfin, nous avons le sentiment de très bien comprendre, d'abord, et nous avons aussi le plaisir de lire une phrase parfaitement écrite. Ce n'est donc pas, d'une manière générale, l'expression de l'idée abstraite qui est faible chez Flaubert ; elle est faible lorsqu'elle est elle-même abstraite ; elle est forte et neuve lorsqu'elle est imagée, c'est-à-dire lorsqu'elle transpose les choses de l'âme dans le monde de la sensation et de la vie.

Pour terminer cet examen rapide des défauts que l'on a cru pouvoir signaler dans le style de Flaubert, il nous reste à nous demander s'il est vrai que ce style donne quelquefois — et cela dans les meilleures pages — une impression de tension et d'effort.

« Le style est inégal et trop méthodique, disait-il lui-même à propos de *Madame Bovary*; on aperçoit trop les écrous qui serrent les planches de la carène; il faudra donner du jeu. » (II, 180.) Il n'y a pas en effet « assez de jeu », a-t-on dit, dans les plus beaux chapitres de Flaubert; jamais un paragraphe, jamais une phrase librement écrits, un peu au courant de la plume, de manière à laisser reposer l'attention, fatiguée par cette succession d'images éclatantes et de périodes impeccables. « L'éloquence continue ennue », a écrit Pascal; l'éclat et la perfection continus pourraient peut-être lasser à la longue. Mais Flaubert, nous l'avons vu, n'aimait pas le style facile et les phrases « femelles »; il croyait qu'on ne réalise le beau qu'au prix d'efforts incessants : n'est-on pas un peu dupe, d'ailleurs, de ses propres déclarations, et des confidences qu'il a bien voulu faire dans sa correspondance? A force de l'entendre dire qu'il faisait un « chien de métier », qu'il travaillait « comme un rhinocéros », comme « XV bœufs », qu'il souffrait des « affres du style », et qu'il noircissait pages sur pages avec la résignation douloureuse du manœuvre cassant des cailloux sur la grande route, on a conclu trop vite qu'une œuvre accomplie avec tant de peine devait nécessairement, à la lecture, sembler pénible. On a alors cherché les endroits « pénibles », et on les a trouvés, ce qui n'est pas étonnant. Mais il faudrait être sûrs que ce sont précisément ceux-là qui ont coûté à Flaubert le plus d'efforts. Or, les manuscrits, presque partout également surchargés et raturés, comme nous l'avons dit, sauf dans certaines œuvres de jeunesse, ne peuvent nous donner là-dessus aucune indication précise.

Et d'ailleurs n'est-il pas vrai que les styles qui ont en eux-mêmes une grande valeur esthétique exigent toujours un peu de travail pour être compris et goûtés? On ne comprend pas du premier coup Thucydide, ni Tacite, ni même Montesquieu; on comprend plus vite Hérodote, et Tite-Live, et Voltaire. A ceux qui lui reprochaient de les fatiguer, Flaubert, avec sa rudesse familière, aurait pu conseiller de lire, s'ils voulaient se distraire, les romans pour jeunes filles de Jules Sandeau, les études mondaines de ce « crétin » de Feuillet, et même les romans champêtres de son amie George Sand. Quant à lui, il estimait à juste titre que l'art n'est pas une distraction.

*
* * *

Bien loin d'être une distraction, un passe-temps délicat d'amateur raffiné, l'art fut pour Gustave Flaubert un sacerdoce. Il n'eût pas aimé nous l'entendre dire : lui qui flairait le ridicule de

si loin, il eût sans doute trouvé dans cette formule un peu de cette exagération comique qu'il a prêtée aux sentences de son immortel Homais. Au moment de commencer *Salammbô*, il écrivait sur son carnet cette prière, citée par M. L. Bertrand dans son dernier article (*Rev. des 2-M.*, 15 juillet 1910) :

« — A moi, puissances de l'émotion plastique ! Résurrection du passé, à moi, à moi ! Il faut faire, à travers le beau, vivant et vrai quand même ! Pitié pour ma volonté, Dieu des âmes ! donne-moi la Force et l'Espoir ! »

« Ce cri si émouvant, écrit M. Bertrand, qui lui échappa durant cette veillée d'armes, avant de se jeter dans un énorme labeur de cinq années, nous révèle mieux que toutes les dissertations combien l'art était pour lui une chose sérieuse. » Qu'il l'ait voulu ou non, son exemple, plus peut-être encore que son œuvre, est salulaire et doit être fécond. Ce n'était pas, en effet, seulement en 1855, au milieu des platitudes du romantisme finissant et de l'invasion de la médiocre littérature « à tendances sociales », qu'il était bon de « rappeler publiquement, comme l'a dit Brunetière (*Rev. des 2-M.*, 1^{er} fév. 1884), les générations nouvelles au respect de l'art ». C'était encore nécessaire en 1880, au moment des excès du naturalisme ; c'était encore nécessaire en 1890, au moment des fantaisies symboliques ; c'est encore nécessaire de nos jours, où tant d'écrivains croient être originaux en fixant dans leurs œuvres quelques caprices de la mode, et quelques rêves d'un individualisme maladif ; ce sera nécessaire enfin, tant qu'existeront la littérature officielle, la littérature utilitaire, la littérature commerciale et lucrative pour lesquelles Flaubert professait la plus vigoureuse des haines et le plus souverain des mépris : « — Moi, je dis : Pauvre littérature ! » note-t-il quelque part dans ses Carnets. « Peu à peu elle s'abîme dans je ne sais quelle universalité morne et infinie. J'entends ses murs tomber dans l'eau et les crapauds sauter contre les fresques qui s'écaillent. » Enfermé dans sa solitude de Croisset, assis dans son fauteuil de chêne, et poursuivant sans cesse « le vivant et le vrai à travers le beau », Gustave Flaubert a protesté, par son exemple et par sa vie tout entière, au milieu d'une société où le sentiment esthétique se perdait, contre ceux qu'il a flétris et marqués au fer rouge, en un jour de colère éloquente, lorsqu'il les a traités d'« infâmes », et de « vendeurs du temple ».

CINQUIÈME PARTIE

L'EXPRESSION SUPRÊME
DE L'ESTHÉTIQUE DE FLAUBERT

CONCLUSION :

L'INFLUENCE DE L'ESTHÉTIQUE
DE FLAUBERT

CHAPITRE VIII

L'EXPRESSION SUPRÊME DE L'ESTHÉTIQUE DE FLAUBERT L'ÉVOCATION

A la fin de notre rapide étude, une question se présente assez naturellement à notre esprit. Connaissant les origines, les principes essentiels, les applications critiques et pratiques de l'esthétique de Flaubert, ne pouvons-nous nous demander quel est le genre de sujets où ses facultés semblent avoir le mieux trouvé l'occasion de se développer, et ses doctrines de se réaliser, complètement et sans effort, dans une large création artistique ? Autrement dit, quel est, sinon le chef-d'œuvre réel de Flaubert, du moins celui qu'il a dû écrire avec la joie intellectuelle la plus profonde, parce qu'il répondait exactement aux exigences de son tempérament d'artiste ?

La réponse ne semble pas, il est vrai, difficile à trouver. Flaubert lui-même n'a cessé de répéter que ses ouvrages d'évocation historique (*Salammbô*, *Hérodias*) lui causaient plus de plaisir (ce qui ne veut pas dire moins de travail), que les sujets d'observation contemporaine. Nous ne voudrions pas le moins du monde établir ici une fois de plus la distinction connue (dont nous avons déjà d'ailleurs montré le caractère arbitraire et faux), entre le Flaubert réaliste travaillant avec peine et dégoût à la représentation d'une réalité qui « lui puait au nez étrangement », et le Flaubert romantique se délectant à écrire, sur la beauté des âges disparus, des phrases empanachées, des développements lyriques étincelants de lumière, de pittoresque et de chaleur. Ce que nous voudrions simplement montrer, c'est que la préférence de Flaubert pour les sujets historiques était justifiée par autre chose que la lassitude, bien légitime, de six années de travail consacrées à *Madame Bovary*, et de six années consacrées à l'*Education sentimentale* ; ce que nous voudrions laisser entendre, c'est que, lorsque Flaubert souhaitait voir détruire d'un seul coup tous les exemplaires de *Madame Bovary*, il ne formulait pas seulement une amusante et paradoxale boutade ; ce que nous voudrions prouver, enfin, c'est

que l'expression suprême de l'esthétique de Flaubert, la forme idéale et la réalisation la plus complète de son art, c'est l'évocation historique.

Nous disons *évocation* et non *reconstitution*, *évocation* et non *décor*. Flaubert ne s'est jamais donné pour un savant acharné à poursuivre la vérité historique à travers les documents authentiques et les textes probants. Si elle n'est pas une simple plaisanterie ou un cri de mauvaise humeur, la phrase qu'il écrivait dans sa réponse à Sainte-Beuve, lors de la polémique de *Salammbô* : « Je me moque de l'archéologie ! » n'a pas une autre signification. Rappelons-nous d'ailleurs les historiens qu'il préférait et qu'il admirait particulièrement. Parmi les modernes, il goûte médiocrement ceux qui s'attachent avant tout au récit impartial, comme Thiers, ou aux considérations générales sur la philosophie de l'histoire, comme Guizot ; mais il est enthousiasmé par le *Récit d'Eudore*, de Chateaubriand, et par quelques phrases de Montesquieu qui, dans leur brièveté éloquente et colorée, évoquent à ses yeux tout un aspect de l'antiquité. Parmi les anciens, il ne dit rien de Thucydide, et il semble bien qu'il n'ait lu Polybe qu'à titre de document, pour la préparation de *Salammbô*. Mais il aime Hérodote, qui est un poète, et Tacite, le plus grand *peintre* de l'antiquité, s'il faut en croire Racine. Le plaisir profond que lui cause l'histoire, telle qu'il la comprend, consiste, non pas précisément à connaître, mais à *revivre* les époques passées (cf. ch. I). Il ne tient pas absolument à avoir des renseignements abondants et précis sur la politique de César, mais il aime à donner à son imagination la joie un peu mélancolique de revivre à Rome un soir de triomphe, dans l'orgie de la populace, au bruit des acclamations frénétiques des vainqueurs. Il ne se soucie pas de connaître le régime et la constitution des municipes campaniens, mais il est *certain* d'avoir été rhéteur à Naples, ou batelier sur le Tibre, vers l'époque de la première guerre punique. En un mot, l'amour de l'histoire prend chez Flaubert la forme particulière d'un *frisson* et d'une *métempsychose* historique : — d'un *frisson*, puisqu'il aime à jouir et à souffrir par l'imagination avec les hommes du passé, à vivre de leur vie, à les envier (le plus souvent), ou à les haïr (c'est plus rare) comme s'ils étaient ses contemporains ; puisqu'il aime à sentir passer en lui les grands délires et les grandes colères qui ont agité le peuple d'Athènes ou de Rome, puisqu'il s'efforce d'éprouver, au même degré que ces « peuples d'élection », l'admiration profonde et sans réserves de la force et de la beauté ; — d'une *métempsychose*, puisque sa puissante imagination arrive à lui faire croire que lui-même, au cours de plusieurs existences antérieures, a réellement assisté à ces spec-

tales, en a réellement souffert ou joui. La différence, sur ce point, avec l'esthétique romantique est tellement importante qu'il est à peine besoin de la signaler. Les romantiques ont eu aussi peu que possible (les affirmations de Victor Hugo dans les préfaces de ses drames ne prouvent rien à cet égard) le sentiment de la diversité des hommes suivant la diversité des époques ou des lieux. Seigneur anglais comme Childe Harold, rêveur allemand comme Werther, hidalgo comme Hernani, Ruy Blas ou don Paez, les héros romantiques sont toujours les mêmes, et nous ne pouvons guère les distinguer qu'en faisant intervenir les différences, d'ailleurs fort grandes, qui séparent le tempérament et le talent d'un Byron de ceux d'une Goethe, d'un Hugo ou d'un Musset. Flaubert, au contraire, avait le sentiment exact et profond des différences qui séparent les hommes aux diverses époques ; sans vouloir faire de lui-même le centre de l'univers, à l'exemple des romantiques, sans vouloir exprimer toujours sa personnalité sous des costumes et dans des décors différents, il pensait que le but de la science historique, comme de l'art littéraire, était de créer sans cesse des personnages distincts de nous-mêmes.

L'évocation historique, telle que l'a conçue Flaubert, étant ainsi définie, n'est-il pas vrai de dire que les sujets qui reposent précisément sur une évocation de cette nature pouvaient mieux que d'autres mettre en valeur et en pleine lumière les côtés les plus originaux du tempérament littéraire de notre auteur ? C'est là ce que nous allons essayer d'établir, non sans faire auparavant une observation indispensable. Loin de nous la pensée d'insinuer que les romans d'évocation historique soient les seuls où s'exprime et se réalise véritablement la doctrine littéraire de Flaubert ; nous pensons seulement que ces romans, par leur nature même, se prêtaient mieux que les autres à l'expression et à la réalisation de cette doctrine. Ainsi présentée, notre théorie peut avoir la prétention de justifier *Salammbô*, la *Tentation* et *Hérodias* des reproches qu'on leur adresse, quand on prononce, à propos de ces livres, les mots d'œuvre artificielle, de placage et d'exotisme criard, — sans pour cela déposséder de leurs mérites *Madame Bovary* et *l'Education*, romans d'autant plus admirables, au contraire, qu'ils ont coûté à Flaubert plus d'efforts, et qu'ils se trouvaient peut-être plus directement en contradiction avec les tendances essentielles de son esprit et de son tempérament.

Pour qu'un roman historique ait chance d'être autre chose qu'un vague bariolage ou qu'une enluminure de convention, la première condition à réaliser, c'est de mettre en quelque sorte à sa base une consciencieuse documentation, un solide *substratum*

de connaissances précises. Si le roman historique passe pour un genre faux, c'est que, même traité par des écrivains tels que Walter Scott ou Victor Hugo, cette documentation scientifique lui fait en général presque complètement défaut. Or, Flaubert, observateur scrupuleux de la réalité, possédait à un très haut degré cette qualité commune aux grands savants et aux grands historiens, qui consiste à ne rien avancer dont on n'ait une preuve ou tout au moins une raison probable ou plausible. Il avait à cela d'autant plus de mérite que son imagination était plus puissante et risquait davantage de l'égarer en lui faisant prendre pour réel ce qui n'était que séduisant et pittoresque. Mais l'artiste chez Flaubert (nous avons eu plus d'une occasion de le montrer) n'est nullement impulsif ni primesautier ; bien au contraire, il est au plus haut degré conscient, réfléchi et calculateur. Il se défie du premier mouvement, il se défie de ses préférences personnelles, et apporte le souci de l'impersonnalité non seulement dans l'objet, mais dans la méthode même de son travail. Un homme qui conseillait à Maupassant de regarder, avant de les peindre, un cheval et un cocher de fiacre assez longtemps pour pouvoir distinguer en quoi ce cheval différait de tous les autres chevaux, ce cocher de tous les autres cochers, un tel homme ne risquait pas d'être tenté de substituer la fantaisie et les représentations plus ou moins fausses d'une imagination débordante à l'étude de la réalité, que ce fût la réalité contemporaine ou la réalité d'il y a deux mille ans. Le respect de la vérité historique était d'ailleurs — il importe de le signaler — une condition nécessaire de l'évocation telle que la concevait Flaubert. Le moyen, en effet, de saisir les différences qui séparent l'âme et le tempérament d'Hamilcar de l'âme et du tempérament d'un politique contemporain, le moyen de sentir passer en soi le frisson des enthousiasmes et des orgies de la plèbe de Malqua, si l'on n'a scrupuleusement étudié les particularités les plus précises de la civilisation carthaginoise ? Pour goûter pleinement le plaisir de la métempsychose historique, il faut commencer par sentir profondément en quoi les hommes que nous voulons pour ainsi dire ressusciter en nous ont différé des hommes qui nous entourent, ont différé de nous-mêmes. Ainsi donc, bien loin d'être une entrave, la méthode scientifique paraît devoir être la première condition de ces résurrections qu'à trois reprises différentes Flaubert a voulu tenter. Nous croyons avoir suffisamment démontré que, par son tour d'esprit et en vertu des principes de son esthétique, il était assez bien préparé à appliquer cette méthode et à faire de ses romans historiques, dans la mesure du possible, des œuvres de vérité.

Si le roman historique exige la précision et la vérité, il admet, plus que toute autre forme littéraire, toutes les richesses et toutes les splendeurs d'une expression artistique parfaite. C'est par la magie d'un style coloré et vraiment évocateur que peuvent vivre encore des œuvres d'une information aussi insuffisante que *Notre-Dame de Paris* et les *Martyrs*, pour ne citer que des exemples illustres. L'art du style n'est pas ici un artifice qui doit voiler la pauvreté ou l'insuffisance du fond ; bien au contraire, le lecteur ne se sentira vraiment dépaysé que si l'auteur a su revêtir d'une forme éclatante les images inattendues, étranges, qu'il fera passer sous ses yeux. On ne conçoit guère un roman d'évocation historique écrit en un style terne et gris. Science historique et art évocateur sont en effet deux choses bien distinctes, et tel qui réussit dans l'une pourra fort bien échouer dans l'autre. On n'a jamais songé, par exemple, à considérer Quinte-Curce et Lucain comme des historiens ; et cependant le style poétique de Quinte-Curce, les images rutilantes et « forcenées » de Lucain rendent à merveille, bien mieux certainement que de froides considérations de géographie ou d'histoire, la grandeur héroïque et presque fabuleuse de la marche triomphale d'Alexandre en Asie, et l'implacable sauvagerie du paysage africain au milieu duquel défilent, sous le commandement de Caton, les derniers défenseurs de la République. C'est cette beauté des images, c'est cette couleur locale de l'expression qui séduisaient Thierry à la lecture des *Martyrs* et lui révélaient sa vocation d'historien : tant il est vrai qu'un beau récit, en pareille matière, arrive à être plus vrai et plus fidèle qu'une sèche énumération de faits. A supposer même que l'écrivain possède une imagination un peu excessive, une légère tendance à l'emphase, ou, pour mieux dire, à la magnificence de l'expression, qui ne voit qu'il pourra, dans un roman historique, plus facilement se donner carrière que dans un roman de mœurs contemporaines ? L'éloignement grandit les hommes du passé, leur langage comme leurs sentiments et leurs passions ; dans la lumière idéale où l'auteur nous les présente, l'exagération paraît naturelle, et l'emphase passe aisément pour de la majesté. Ne comprenons-nous pas mieux, maintenant, ce que voulait dire Flaubert, lorsque, heureux d'avoir à écrire un roman historique, il se félicitait de pouvoir enfin donner libre cours à son lyrisme, et faire vibrer, dans la bouche de Mâtho ou de Iaokanann, des « gueulades » qui eussent paru ridicules s'il les avait prêtées à Bovary ou à Frédéric Moreau ? De même que le roman historique satisfaisait pleinement ses qualités d'observateur patient de la réalité, de même il lui permettait de déployer, sans crainte d'exagération ni de mauvais goût, les richesses de son style et les

inépuisables ressources de son art ; il lui permettait de réaliser l'union entre les deux tendances essentielles de son tempérament artistique : le respect de la vérité et l'amour de la beauté.

*
* * *

Ainsi donc le roman historique, conçu comme évocation, semblait parfaitement convenir à Flaubert. Il lui est arrivé une fois de trouver un sujet où ont pu librement se développer ses qualités d'observateur et d'artiste : ce sujet, c'est *Salammbô*. Non que la *Tentation* et *Hérodias* n'aient été écrites, elles aussi, avec une joie créatrice profonde, et un enthousiasme réel. Mais *Hérodias* n'est qu'un conte de quelques pages, qui n'apprend rien de nouveau sur l'art évocateur de Flaubert, lorsque déjà on connaît *Salammbô*. La *Tentation*, œuvre puissante et originale, si elle est d'une importance capitale pour la connaissance de la pensée philosophique de l'auteur, n'a peut-être pas été écrite avec la même liberté et la même magnificence d'expression que *Salammbô* : il semble au contraire que Flaubert, par un excès de réaction contre le style lyrique de sa première ébauche (1849), ait fait tous ses efforts pour restreindre et éteindre, dans la dernière rédaction, l'imagination débordante qui l'avait tout d'abord entraîné. Dans l'œuvre de notre auteur, *Salammbô* reste donc, en somme, l'exemplaire-type du roman historique, et c'est dans *Salammbô* que nous allons successivement faire voir la réalisation des deux conditions dont l'ensemble constitue, à notre avis, l'originalité et la définition même du genre, tel qu'il a été conçu par Flaubert.

Trouvons-nous d'abord dans *Salammbô* cette étude minutieuse et vraiment scientifique du réel, cette documentation complète et consciencieuse qui nous a paru indispensable dans un roman historique, lorsque ce roman n'est pas conçu comme une œuvre de pure fantaisie ? La question mérite d'autant plus d'être examinée que l'on a le plus souvent, à ce point de vue, très sévèrement jugé *Salammbô* : on n'y a vu que le jeu d'un excentrique à l'imagination pittoresque qui se divertissait à « ahurir le bourgeois ». Cette appréciation nous paraît au moins excessive, et comme elle repose, croyons-nous, sur une idée *à priori* du roman historique qui n'est pas du tout celle que s'était faite Flaubert, il importe de la réfuter. Est-il donc vrai que l'on rencontre, dans *Salammbô*, et en général dans les romans dits d'imagination de Flaubert, des invraisemblances ou des détails de fantaisie qui ne se trouvent pas dans les romans dits d'observation ? En d'autres termes, les deux *bonshommes* dont Flaubert reconnaissait l'existence en

lui étaient-ils tellement distincts que le romantique, lorsqu'il écrivait, perdit complètement les qualités d'observation exacte et de documentation consciencieuse que le réaliste possédait à un si haut degré?

Remarquons d'abord que la bonne volonté et la sincérité de Flaubert sont ici absolument incontestables. Si *Salammbô*, dans son esprit, avait dû être une œuvre de fantaisie, il ne se serait pas imposé avant de l'écrire près de deux années d'un labeur meurtrier, allant jusqu'à lire Théophraste, Pline l'Ancien, Athénée, les *Ruses de guerre* de Polyen, l'*Histoire des animaux* d'Élien, la *Johannide* de Corippus, sans compter les ouvrages sur la civilisation punique de Gesenius, Hendreich, Falbe et Cahen, à peu près toute la Bible, et un nombre respectable de Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Et il n'aurait assurément pas poussé le scrupule jusqu'à faire un voyage d'études de trois mois, dans les environs de Carthage, parce que, son roman déjà commencé, il avait reconnu la couleur fausse, et insuffisantes ses connaissances en géographie et en topographie carthaginoises. Pour la préparation de *Saint Antoine*, d'ailleurs, le travail ne fut pas moins considérable : M. Bertrand, à la fin de son édition du texte de 1856, a reproduit la liste bibliographique, dressée par Flaubert lui-même, des ouvrages qu'il avait consultés : elle ne tient pas moins de vingt pages. Croirons-nous, enfin, qu'un écrivain purement « fantaisiste » se serait aussi bien défendu que Flaubert, lors de sa fameuse polémique avec Froehner et Sainte-Beuve? Cependant, la lettre à Sainte-Beuve n'est pas seulement bourrée de faits, de dates et de documents; elle renferme aussi des aperçus historiques et archéologiques tels que des spécialistes seuls pourraient en exprimer de semblables. Et nous pouvons être sûrs que l'antiquaire Froehner ne s'attendait pas à lire, sous la signature d'un littérateur, l'amusant quoique rébarbatif rapport sur la civilisation carthaginoise que publia, en réponse à son article, la *Revue contemporaine* du 21 janvier 1863.

La bonne foi de Flaubert étant ainsi mise hors de cause, quel était, en définitive, le fond du débat? Il s'agissait de savoir si Flaubert avait, comme il le dit lui-même, « fait un poème », une sorte de rhapsodie pseudo-historique comme l'ancienne école classique en produisit tant, et de si mauvaises, ou s'il avait réussi, au contraire, à réaliser une reconstitution, non pas peut-être rigoureusement exacte, mais du moins *suffisamment vraisemblable et logique* d'une civilisation disparue. Lui-même, dans sa lettre à Sainte-Beuve, a parfaitement fixé les termes de la question, en un passage admirable de franchise et de netteté :

« — Vous avez peut-être raison dans vos considérations sur le roman historique appliqué à l'antiquité, et il se peut très bien que j'aie échoué. Cependant, d'après toutes les vraisemblances et mes impressions, à moi, je crois avoir fait quelque chose qui ressemble à Carthage. Mais là n'est pas la question. Je me moque de l'archéologie ! Si la couleur n'est pas une, si les détails détonnent, si les mœurs ne dérivent pas de la religion et les faits des passions, si les caractères ne sont pas suivis, si les costumes ne sont pas appropriés aux usages, et les architectures au climat, s'il n'y a pas, en un mot, harmonie, je suis dans le faux. Sinon, non. Tout se tient. »

(*Corresp.* III, 248.)

Si « tout se tient », en effet, s'il y a « harmonie », et si, transporté en imagination dans une société ancienne et barbare, le lecteur n'a le sentiment d'aucune invraisemblance grave, d'aucune dissonance trop forte entre les généralités qu'il sait et les détails nouveaux pour lui que l'auteur lui présente, le but d'un roman historique est parfaitement atteint. Peu importe, donc, que le lait de chienne soit ou ne soit pas un remède efficace contre la lèpre ; que les paysans carthaginois aient eu ou n'aient pas eu l'habitude de crucifier des lions ; qu'il ait existé en Libye des peuplades qui mangeaient des poux ou des singes ; peu importe, même, qu'il n'y ait pas eu à Carthage d'aqueduc avant l'époque romaine, et qu'Hannon ait été crucifié en Sardaigne, et non à Tunis en face d'Autharite et de Spendius. L'essentiel, pour un romancier qui n'est pas tenu à la rigoureuse exactitude d'un archéologue, c'est que le lecteur se sente *nettement dépaycé*, sans doute, mais aussi qu'il ait l'impression de se trouver en présence de faits qui *auraient pu* se passer ainsi, de personnages qui, étant donnés leurs caractères, *ont dû* agir ainsi. Or, tout ne s'explique-t-il pas, dans *Salammbô*, à l'aide de quelques données fort simples, déjà connues, d'ailleurs, de tout homme cultivé avant même d'ouvrir le roman, et peu faites assurément pour effaroucher les âmes les plus sensibles : constitution aristocratique et financière de Carthage, faiblesse de son esprit militaire, avarice de ses gouvernants ; souffrances, inquiétudes, férocité des Barbares ; mœurs brutales et sensuelles, religion qui, reposant sur l'adoration des forces brutales de la nature, fait perpétuellement appel aux instincts les plus sauvages et les plus cruels ; intelligence avisée et perfide du « Graeculus » Spendius, passion aveugle de Mâtho, orgueil d'Hamilcar, mysticisme de Salammbô, — voilà évidemment qui suffit à rendre compte de ce qui révoltait le plus Sainte-Beuve : massacres, tueries, débauches monstrueuses, sacrifices

d'enfants, cruauté raffinée, *scène de la tente* et *scène du serpent*. Lorsqu'on a à un si haut degré le sentiment de comprendre et de revivre le passé, on ne songe guère à reprocher à Flaubert d'avoir primitivement imprimé Kabires sans un K, ou inventé les mots Kinisdo et Cynazyn, dont la structure serait, paraît-il, « étrangère à l'esprit des langues sémitiques ».

Ce n'est pas ici le lieu de faire intervenir, comme l'a fait Sainte-Beuve, les *Martyrs* de Chateaubriand. La méthode suivie dans *Salammbô* a été bien plus exacte et précise que le système, purement fantaisiste, celui-là, appliqué dans les *Martyrs*. Outre que le poème en prose de Chateaubriand fourmille d'erreurs évidentes (dont la plus grave n'est pas d'avoir fait vivre sous Dioclétien des hommes comme Saint Jérôme, qui n'ont vécu que cent ans après, sous Théodose), il repose sur une conception absolument erronée des rapports que le paganisme et le christianisme avaient entre eux sous l'Empire romain. Le christianisme n'était pas alors la doctrine fortement constituée, enseignée depuis par l'Eglise catholique ; plus près de ses origines, il gardait encore beaucoup du mysticisme et de l'indécision dogmatique de ses fondateurs. Et le paganisme n'était plus celui d'Homère ni même de Virgile : les vieilles croyances s'étaient profondément modifiées, sous l'influence des religions orientales, du syncrétisme philosophique, et du christianisme lui-même. On ne saurait donc avoir, en lisant les *Martyrs*, l'impression de vie et de réalité puissante qui se dégage de *Salammbô*. En d'autres termes, dans *Salammbô*, *l'illusion* est complète ; dans les *Martyrs* elle a toutes les peines du monde à naître. Or, *produire l'illusion* doit être le but essentiel d'un roman historique, et si cette illusion est produite par Flaubert en dépit même de quelques inexactitudes matérielles, il est certain qu'elle ne serait jamais née, au cas où *Salammbô* n'aurait été constituée que par une série indéfinie d'invraisemblances et d'erreurs.

Quant à la question de savoir si, de tous les romans de Flaubert, *Salammbô* n'est pas, sinon le mieux écrit, du moins celui qui répond le mieux à l'idéal de style qu'il s'était formé, nous ne nous y arrêterons pas longtemps. De fait, si, dans notre chapitre sur *l'Expression*, nous avons pris presque tous nos exemples dans *Salammbô*, c'était bien pour prouver que l'œuvre n'avait pas ce caractère faux, artificiel et criard qu'on lui a trop souvent reproché. Il y a dans *Salammbô*, comme nous l'avons dit, très peu de tableaux ou d'épisodes formant hors-d'œuvre ; il y a très peu de phrases dites « à effet », ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de phrases magnifiques ; mais nous croyons savoir que par « phrase

à effet » on entend d'ordinaire une phrase déclamatoire et vide d'idées, dont le seul intérêt est de faire admirer la fécondité d'invention verbale, la virtuosité de l'auteur, son sens averti des harmonies et des sonorités, l'art avec lequel il sait les choisir, les grouper et les orchestrer. Loin d'être des phrases à effet, les belles phrases de *Salammbô* sur lesquelles a porté notre étude, ont au contraire pour but de produire un effet réel et précis, et, si cet effet ne se produisait pas, assurément le récit paraîtrait moins clair, les personnages moins vivants, les âmes moins bien pénétrées, moins délicatement analysées. Sans doute, il y a peut-être dans *Salammbô* plus de descriptions que dans *Madame Bovary*, mais outre que ces descriptions, comme celles de *Madame Bovary*, sont composées et écrites avec ce souci de précision et d'adaptation à l'objet que Flaubert s'imposait en ce genre (cf. ch. VI), il était bien naturel et même nécessaire, à notre avis, qu'elles fussent plus nombreuses. Le roman historique ne réaliserait qu'incomplètement son but, qui est encore une fois d'évoquer le passé, si le cadre ancien où ont dû se mouvoir les personnages ne nous était à tout instant représenté et reconstruit. — Le reproche d'étrangeté, lui non plus, n'est pas recevable, quand on a présent à l'esprit le but que doit réaliser pour Flaubert un roman historique. Le roman historique doit nous dépayser, et le plaisir qu'on doit éprouver à revivre la vie d'un personnage éloigné et différent de nous-mêmes disparaîtra, si nous nous trouvons en présence d'un Hamilcar ou d'un Mâtho ressemblant à n'importe quels guerriers, d'une Salammbô ressemblant à n'importe quelle jeune fille rêveuse et mélancolique. Mais il ne disparaîtra pas moins, si les détails des mœurs, des habitations, des ornements et des costumes ne nous sont pas représentés avec abondance et fidélité; un peu de surcharge n'est même pas un défaut, et ce n'est pas trop de quelques phrases descriptives pour nous faire comprendre en quoi le paysage du Défilé de la Hache diffère des paysages de Normandie ou d'Ile-de-France, et le costume de Giscon de celui d'un général français ou même d'un consul romain. Voudrait-on par hasard que Flaubert eût donné à ses personnages le costume conventionnel des gardes dans les pièces antiques de la Comédie-Française? Voudrait-on que lui, fervent admirateur de l'Afrique et de l'Orient, eût effacé dans son livre les couleurs vives et les aspects originaux du paysage africain? S'il est vrai que nous ne puissions éprouver qu'à la condition d'être complètement dépayés ce « frisson historique » qu'a voulu faire naître Flaubert, on voit bien que la multiplication des descriptions et des détails était le seul moyen de nous faire comprendre combien ces hommes antiques sont distincts de nous, ces choses antiques loin des

choses modernes, ces paysages exotiques profondément différents de ceux que nous avons sous les yeux.

Mais ne faut-il pas cependant, a-t-on objecté, pour qu'une évocation historique soit artistiquement belle, que nous nous intéressions plus particulièrement à un héros déterminé, à un personnage principal qui domine tout le livre, sur lequel nos regards s'attachent, dont nous aimons à voir se développer devant nous la réalité complexe et vivante? — « Il faut absolument, dit M. Faguet (p. 51), dans un grand poème un personnage central, très nettement et impérieusement central pour ainsi dire... Dans *Salammbô*, il y a à cet égard erreur absolue. Le personnage principal devait être Salammbô, et c'est Mâtho. Le personnage principal devait être Salammbô, c'est très évident. Quelle est la question? Une ville qui se défend : tombera-t-elle? Il faut la personnifier dans quelqu'un. Si ce n'est pas dans le Zaïmph, que ce soit dans Salammbô. Il faut à toute force qu'elle occupe le centre du tableau, et que, invisible ou présente, elle domine toujours tout l'horizon. Or... Salammbô, comme le Zaïmph, paraît quelquefois, très brillante, très curieusement parée, très mystérieusement attirante, mais elle glisse et rentre dans l'ombre. » Et Flaubert lui-même, d'après M. Faguet, aurait reconnu l'imperfection de son œuvre, dépourvue de personnage principal bien étudié et bien en vue, lorsqu'il écrivait dans sa réponse aux critiques de Sainte-Beuve : « Le piédestal est trop haut pour la statue. » — Assurément, l'objection, prise en elle-même, paraît juste. *Salammbô* n'est pas composée comme une tragédie classique, dont tous les événements sont commandés et déterminés par les sentiments d'un personnage principal. On serait aussi embarrassé, à vrai dire, pour désigner le « héros » du roman que pour indiquer la scène essentielle, le point capital où se concentrerait l'intérêt. Mais en admettant, — et nous l'admettons volontiers, — que ce soit là, absolument parlant, une imperfection assez grave, faut-il croire que l'absence de personnage principal empêche l'intérêt de naître, et soit un obstacle à l'illusion historique que l'auteur a voulu nous faire éprouver? Au fond, ce que Flaubert a cherché, ce n'est nullement « à nous satisfaire par la peinture curieuse des sentiments des personnages », auquel cas « l'historique » ne serait plus que « le cadre et le fond du tableau ». C'est surtout ce cadre qu'il a voulu rendre précis et vivant, sans chercher à attirer plus spécialement notre attention sur tel ou tel personnage. On est donc mal fondé à soutenir que la psychologie des principaux personnages est assez mal étudiée, et qu'il n'y a pas de personnage principal. En réalité, le seul héros du livre, le vrai personnage principal, c'est Carthage; le seul plaisir que nous devions espérer en lisant

Salammbô, c'est celui de sentir revivre en nous l'âme carthaginoise, la vie carthaginoise, les passions carthaginoises. Peu importe dès lors que la psychologie d'Hamilcar nous soit assez sommairement expliquée, peu importe que Salammbô « paraisse comme une figurine au-dessus des bas-reliefs énormes de cette gigantesque guerre, au-dessus de cet amoncellement et entassement de batailles ». A vrai dire, autant qu'à Hamilcar, ou à Mâtho, ou à Salammbô, nous nous intéressons aux joies et aux colères de la populace carthaginoise, aux souffrances et à l'aveugle énergie des mercenaires, et même à l'ambition étroite et aux rancunes féroces des Anciens. Autant que l'amour de Mâtho, autant que le mysticisme érotique de Salammbô, nous revivons l'enfance et la jeunesse de Spendius, fils d'un rhéteur grec et d'une prostituée campanienne, et la jeunesse d'Autharite en Gaule, « au bord d'un golfe plein d'ilots ». C'est bien ainsi, à n'en pas douter, que Flaubert concevait l'évocation historique, et les déclarations de sa correspondance viennent ici confirmer ce que nous avançons. S'il aime l'antiquité d'un amour fanatique, ce n'est guère qu'il soit attiré par la grande âme d'un homme exceptionnel, d'un Alexandre ou d'un César, qui domine une époque de toute la hauteur de son génie. Il n'a pas du tout, comme Montaigne, ou Rousseau, ou Montesquieu, la superstition des stoïciens à la Fabricius, ou des héros à la Plutarque. L'évocation historique pour lui, c'est la résurrection intégrale d'une époque, sans qu'il soit nécessaire de nous intéresser spécialement à la psychologie de tel ou tel individu, sans qu'il soit nécessaire, même, de nous présenter de préférence les époques de l'histoire que nous connaissons le mieux, que nous étudions le plus volontiers, et qui nous sont en quelque sorte familières et sympathiques.

Car c'est là, il importe d'y insister encore, un nouveau reproche que l'on fait à l'art de Flaubert dans *Salammbô* : le roman, dit-on, en dépit de ses remarquables qualités de style, ne saurait nous intéresser, parce que (Faguet, p. 46) « le roman historique n'intéresse qu'autant que l'époque où il est placé nous est assez connue déjà, et qu'autant que les événements qui s'y déroulent engagent une de nos passions et l'émeuvent très fortement ». Là-dessus, on fait observer que *Salammbô* nous révèle un monde sur lequel nous n'avons « aucune notion » ; que nous ne nous intéressons guère qu'à Spendius, parce que Spendius représente les Grecs que nous connaissons un peu ; et que « férocité barbare, férocité punique, l'une contre l'autre, que celle-ci soit victorieuse ou celle-là, rien ne nous est plus étranger ». C'est au fond la théorie de Sainte-Beuve reprochant à Flaubert d'avoir fait des hommes trop différents de nous. Peut-on s'intéresser à des bar-

bares? Et comment fîtes-vous vous-même, cher maître, répondait Flaubert, pour nous intéresser, nous sceptiques et libres-penseurs, aux mystiques et aux illuminés de Port-Royal-des-Champs? Bien loin d'être un obstacle à l'évocation historique, le fait que l'époque évoquée ressemble peu à la nôtre en est au contraire une condition. Il faudra, assurément, un léger effort pour comprendre. *Salammbô* n'est pas un livre qu'on puisse goûter de plain-pied. Mais, quand nous aurons bien pénétré les traits essentiels de la religion, des mœurs, du gouvernement de Carthage, quand nous serons entrés peu à peu dans l'âme d'un mercenaire libyen, d'un roi numide ou d'un rhéteur grec improvisé stratège; quand nous aurons entendu hurler autour de nous la plèbe de Carthage, et siffler les flammes dans le ventre de la statue de Moloch, — soyons-sûrs que nous ne reprocherons pas à Flaubert de nous avoir si complètement « dépayés », même s'il nous a fallu quelque effort pour nous habituer à ce nouveau « paysage » et à ce nouveau « milieu »; et si, comme le croyait Flaubert, l'art est d'autant plus haut qu'il est plus désintéressé et plus dégagé des préoccupations contemporaines, nous éprouverons vraiment, en lisant *Salammbô*, l'émotion artistique la plus rare et la plus profonde : le plaisir de voir vivre dans un cadre d'une admirable beauté, à travers le voile étincelant et riche d'un style impeccable, des hommes qui nous intéresseront précisément parce qu'ils ne nous ressembleront pas, et parce qu'en revivant leurs sentiments, nous pourrons faire abstraction, d'une façon définitive, des Français modernes que nous sommes, et saisir, dans cette création fugitive à laquelle l'art donne l'éternité, la forme, parfois étrange à nos yeux, mais toujours scrupuleusement reconstituée de quelques-unes des apparitions lumineuses ou sinistres qui se sont succédé, au cours des siècles, sur « la surface changeante de ce monde de phénomènes ».

*
* * *

Mais *Salammbô* n'a pas seulement le mérite de réaliser parfaitement les deux conditions essentielles du roman historique évocateur. Elle est aussi l'expression la plus rigoureuse et la plus claire de la philosophie de Flaubert, de son pessimisme et de sa mélancolie. Au fond, cela n'est guère contesté; on peut approuver ou blâmer le dessin de l'auteur, mais on ne saurait vraiment s'empêcher de le reconnaître. Sainte-Beuve regrettait déjà qu'il n'y eût pas, au cours de ce grand roman, un seul personnage sympathique, un seul homme chargé par l'auteur de faire entendre, au milieu de ces férociétés brutales, la voix de la justice et de

l'humanité. Flaubert n'a pas voulu recourir à cet expédient facile, grâce auquel quelque philosophie grec ou quelque ambassadeur romain aurait représenté, dans sa Carthage, l'honnêteté, ou simplement la civilisation aryenne et occidentale. Son « ardente misanthropie » et son « pessimisme amer », comme on l'a fortement fait observer (*loc. cit.* p. 54), « avaient trouvé dans *Salammô* le sujet qui s'accommodait à eux au plus juste. Une époque et un lieu où la haine, la soif de vengeance, l'avarice, l'avidité, la cruauté raffinée ou féroce, l'amour à l'état de folie sensuelle, la religion à l'état de férocité monstrueuse seraient le fond du tableau et tout le tableau, sans une éclaircie ou un coin lumineux et pur ; une époque et un lieu où il n'y eût pas un bon sentiment ou un bon instinct ; une époque et un lieu où l'homme ne fût qu'en animal atroce et brutal, ou rusé et atroce, c'était évidemment ce que Flaubert avait rêvé comme beau sujet. » Flaubert s'est réjoui, il ne faut pas en douter, d'avoir à traiter un sujet affreux ; il n'y a qu'à voir la désinvolture avec laquelle il parle des « grillades de moutards », de la « procession de pédérastes », et des « prostitutions du temple de Tanit », comme de scènes qu'il se délecte à écrire, et qui auront chance de le faire passer pour un barbare et un être profondément immoral. Le cardinal de Retz, ayant appris que Richelieu le traitait d'« esprit dangereux », se félicitait de ce que sa *Conjuration de Fiesque* le fit passer pour un pervers et un satanique. Si Flaubert, après la publication de *Salammô*, était passé en correctionnelle pour sadisme et immoralité, il eût protesté, comme c'eût été son droit, au nom de la liberté d'écrire ; mais certainement sa vanité d'auteur et son mépris des hommes en eussent été flattés.

On aurait tort de croire, d'ailleurs, que ce pessimisme un peu excessif, un peu trop volontairement et systématiquement atroce, soit la seule philosophie qui se dégage de *Salammô*. Ici comme dans la correspondance, il faut savoir distinguer entre les paradoxes, les exagérations de style, et les idées sérieuses et originales. De ce que quelques chapitres du livre ont été écrits avec l'intention manifeste de faire scandale, il ne s'ensuit pas que tout l'ouvrage ait été conçu comme uniquement destiné à épouvanter les lecteurs naïfs. Ils sont nombreux, au contraire, les passages et les situations qui font penser, dans *Salammô* : le pessimisme et le déterminisme de Flaubert s'y sont exprimés d'une manière en quelque sorte parfaite, et par des symboles originaux. — C'est parce que Flaubert était un déterministe convaincu, parce qu'il croyait à l'action irrésistible du milieu sur les hommes, et des forces de la nature sur l'esprit, que nous éprouvons, en lisant l'ouvrage, cette impression de lourdeur implacable dans laquelle des juges super-

ficiels n'ont voulu voir que de l'ennui; la vérité, c'est que l'on sent peser sur soi, à la lecture de quelques chapitres (*A Sicca; En Campagne; Moloch*), comme une chape de plomb, la chaleur torride du ciel africain; la vérité, c'est qu'on se sent oppressé et comme étouffé par cette atmosphère brûlante, où la sensibilité s'exaspère, où les passions s'enveniment, où l'intelligence même semble s'égarer et délirer. L'élément mystérieux et surhumain du livre, cette « force obscure et cachée, dépassant l'homme et ses desseins, et agissant à travers les événements d'une manière inattendue, vaguement logique pourtant », qui « nous remplit d'une curiosité mêlée d'inquiétude et d'un commencement d'effroi (*loc. cit.* p. 51) », c'est bien là, à notre avis, qu'il faut la chercher, bien plus que dans le rôle divin du Zaïmph. Les archéologues ont parfois voulu expliquer par l'aspect sinistre, le climat brûlant et l'horizon borné de Mycènes, l'horreur des légendes antiques qui étaient nées dans ce pays. Dans le roman de Flaubert, le principal personnage, disions-nous, c'était Carthage; la principale force, celle qui vraiment mène le drame, c'est le génie africain, l'esprit de Moloch.

Et n'est-ce pas enfin un spectacle profondément mélancolique, bien fait pour nous obliger à réfléchir sur le peu que nous sommes, que celui de cette cité gouvernée par des passions déchainées et des égoïsmes étroits? Ne nous invite-t-il pas au pessimisme et au découragement, ce spectacle des horreurs auxquelles aboutissent l'héroïsme militaire dans des âmes frustes, la politique chez des aristocrates envieux et bornés, la religion même, lorsqu'elle repose sur l'adoration et l'exaltation aveugles des forces brutales de la nature? Si *Madame Bovary* un peu, *l'Education sentimentale* davantage, *Bouvard* dans une mesure plus large encore, sont autant d'œuvres où Flaubert a exhalé sa rancune contre la bêtise humaine, *Salammô* est bien le plus superbe réquisitoire qui existe contre la brutalité humaine, contre les instincts du « gorille » qui dort en nous. C'est ainsi que la conclusion philosophique de ce roman punique est plus amère et plus attristée encore que celle des romans « réalistes » de Flaubert. On peut être affligé, sans doute, par le spectacle de l'universelle bêtise, et de l'irrémissible vulgarité; mais aussi on peut en rire, et la joie de l'homme supérieur qui juge de haut les autres hommes est un plaisir assez amer, certes, réel cependant. Mais nous ne pouvons considérer qu'avec terreur cette éruption aveugle de passions basses, ces abîmes de sensualité et de cruauté au-dessus desquels nous nous penchons en suivant le récit de *Salammô*. L'intelligence, en somme, n'est plus représentée ici que par Hamilcar, Spendius, Schahabarim et Salammô. Or, Hamilcar, patriote ardent, stratège habile, n'est au fond qu'un tyran rancunier et froid qui terrorise sa famille et

martyrise ses esclaves. Spendius, aventurier à l'esprit ouvert et inventif, est bien le type de ces misérables Grecs que Juvénal (qui les envie un peu au fond) nous représente vendus sur le forum avec les caisses de pruneaux et les ballots d'olives : il est lâche, intéressé, cupide, et n'a d'héroïsme que pour mourir. Schahabarim, dont l'intelligence a voulu pénétrer les divins mystères, s'avoue vaincu vers la fin : découragé de penser, comme Saint Antoine, il aspire vers la croyance brute, vers la religion vulgaire et sensuelle de la populace ; incompris d'ailleurs par les prêtres du Moloch populaire qu'il dédaignait naguère, il est méprisé et raillé pour avoir voulu, sans succès, s'élever au-dessus de leur grossièreté béate. Salammbô, enfin, la vierge sainte, qui cherche le bonheur dans l'intelligence suprême des préceptes de la Rabbetna, est emportée, elle aussi, en un moment d'égarement et de vertige, par le souffle impétueux des passions humaines ; elle aime le Libyen Mâtho, au moins dans la minute fugitive de la tente ; elle l'aime encore à la fin du roman, puisqu'elle en meurt ; et, dès qu'elle a ainsi participé à la tendresse et à la faiblesse humaines, dès qu'elle est devenue, si peu que ce soit « une femme comme les autres », elle ne peut plus, malgré ses efforts, trouver aucun charme dans sa dévotion, aucun plaisir dans ses méditations solitaires, aucune joie dans cette science des mystères qu'elle ambitionnait auparavant ; et elle reste « mélancolique devant son rêve accompli », même quand elle touche le voile de la déesse, car elle comprend sans doute obscurément combien les conceptions de l'intelligence sont vaines et décevantes, lorsque notre cœur est déchiré par les passions impétueuses, et que, dans notre âme désolée et morne, commence à s'élever, irrésistible, cette soif du bonheur que nous ne pourrons du reste jamais assouvir.

* * *

N'avons-nous pas maintenant le droit de dire, avec M. Faguet (p. 54), que « si Flaubert ne nous satisfait pas dans *Salammbô*, il n'est aucun de ses livres où il se soit plus complètement satisfait lui-même » ? « Le goût complexe de mettre de la précision réaliste dans l'imagination la plus débridée », le désir de rendre la vie au passé en l'exprimant sous une forme impeccable, le déterminisme, l'amour de l'atroce et du lugubre, la philosophie de l'impuissance intellectuelle de l'homme et de l'irréparable inutilité de l'effort humain, « tout cela a reçu pleinement satisfaction dans *Salammbô* ». On peut aimer ou ne pas aimer cette œuvre complexe et touffue ; mais on ne peut s'empêcher d'y voir le chef-d'œuvre de Flaubert, dans le sens en quelque sorte étymologique

du mot, l'œuvre où il a réalisé le mieux, comme nous le disions au début de ce chapitre, l'idéal de son esthétique. Romancier réaliste pour les uns, romantique attardé pour les autres, penseur profond et artiste parfait pour ceux-ci, pour ceux-là esprit assez vide, et maniaque « regratteur de mots et de syllabes », Flaubert, aux yeux de ses vrais admirateurs, aux yeux des fanatiques que leur enthousiasme n'aveugle pas cependant, mais qui s'efforcent de raisonner sur leurs impressions et de voir clair dans leur plaisir esthétique, restera le maître incontesté du roman d'évocation historique, l'auteur de *Salammbo*.

CONCLUSION

On peut être un farouche individualiste; on peut se renfermer jalousement dans une indépendance dédaigneuse et dans un splendide isolement; on peut mépriser les écoles comme trop étroites et dogmatiques; on peut refuser, tant qu'on voudra, le titre de père du réalisme ou d'ancêtre du naturalisme; on peut, enfin, s'imposer comme règle de ne jamais travailler pour le succès. Tôt ou tard, une originalité aussi puissante que celle de Flaubert se fait jour; tôt ou tard, malgré lui, un tel maître a des disciples, et les théories esthétiques qu'il a défendues, les procédés artistiques qu'il a employés sont repris, interprétés diversement, modifiés selon les différences d'époques ou de tempéraments. Et c'est ainsi que les œuvres de notre auteur, assez mal accueillies pour la plupart, au moment de leur publication, ont reçu, toutefois, dès 1870 et surtout après 1880, le regard favorable de la « gloire tardive »; c'est ainsi que Flaubert, si discuté de son vivant, a pu néanmoins exercer, sur les principaux romanciers de l'école réaliste et naturaliste, un prestige certain et une influence incontestable.

Il est peut-être inutile d'énumérer ici toutes les preuves matérielles de cette influence, preuves que les historiens de la littérature pourraient aisément réunir. Nous savons que Guy de Maupassant fut l'élève de Flaubert, qui le considérait presque comme son fils. Nous savons aussi qu'Émile Zola consacrait à Flaubert un des chapitres les plus importants de son volume d'études critiques: *Le Roman naturaliste*. Nous savons enfin que les jeunes romanciers naturalistes se réunissaient tous les dimanches, vers 1875, chez Flaubert, dans ce petit appartement du faubourg du Temple, qui était comme le cénacle de la nouvelle École. Flaubert, assurément, n'était pas un Malherbe: il ne perdait pas son temps à éplucher minutieusement les œuvres de ses amis; il se bornait généralement à lire avec eux les plus belles pages des grands écrivains français, des poètes surtout, en leur faisant part de ses antipathies et de ses enthousiasmes, au cours d'une conversation animée et entraînante. Ce n'était pas par ses doctrines, mais par son caractère et son exemple que son influence s'exerçait le mieux. Nous allons chercher ce qu'il est resté, dans

l'œuvre des « jeunes » habitués du faubourg du Temple, de l'influence de Flaubert.

On se heurte, à vrai dire, quand on veut préciser cette influence, à deux difficultés, et toutes deux sont assez graves.

Tout d'abord, il existe des différences essentielles entre les principaux naturalistes et Flaubert. Daudet, E. de Goncourt, Maupassant et Zola ne sont ni de pâles imitateurs, ni des « esprits à la suite » ; et le seul fait que Flaubert a toujours fait des réserves, parfois fort importantes, sur la valeur de leurs œuvres montre bien qu'il ne trouvait pas toujours réalisé en eux l'idéal artistique qu'il rêvait. — Il existe, à coup sûr, chez Alphonse Daudet, un goût pour l'observation documentaire, pour la recherche du « petit fait », que Flaubert n'éprouva jamais au même degré. Lui aussi, sans doute, aimait à se documenter ; lui aussi, dans la composition de ses tableaux, poursuivait le détail, intéressant parce qu'il était symbolique ou évocateur, et tâchait de le mettre en bonne place. Mais il ne croyait pas que ces détails et que ces petits faits eussent en eux-mêmes une valeur artistique ; il ne les considérait que comme des éléments indispensables sans doute, mais non pas essentiels, des larges scènes d'ensemble et des vastes tableaux qu'il aimait surtout à esquisser. Il ne pensait pas non plus, comme Daudet, que le travail préparatoire d'un roman dût être une notation rapide et nerveuse d'impressions. Dans un chapitre des *Contemporains*, M. Jules Lemaitre a prétendu que de tous les romanciers qui ont fait allusion aux événements de la guerre de 1870, ou qui les ont pris pour sujets de leurs œuvres, Daudet était certainement celui qui nous donnait le plus vivement, le plus cruellement pour ainsi dire, l'impression de la réalité, tant il avait fait preuve, dans le choix des scènes qu'il raconte, d'un goût sûr et d'une délicate sensibilité (*Le Porte-Drapeau* ; *Le Siège de Berlin* ; *Le Turco*, etc.). Soyons sûrs que Flaubert n'aurait jamais écrit les *Contes du Lundi* ; il n'aimait pas plus les contes d'actualité que les poésies de circonstance, et, tout en rendant hommage à la sincérité de Daudet, il lui eût reproché sans doute de vouloir trop frapper le cœur et les nerfs de ses lecteurs. Enfin, il existe un genre de roman, absolument original dans la littérature française, que Daudet a conçu, et que Flaubert a tout au moins soupçonné : c'est le roman fantaisiste et délicatement ironique, à la façon du *Petit Chose* et de *Tartarin de Tarascon*. Nous ne voulons pas dire que Flaubert n'ait pas été sensible au charme littéraire de la fantaisie ; nous savons au contraire que l'idée d'une « féerie » pour le théâtre le préoccupa longtemps, et le *Château des cœurs*, sans être un modèle du genre, n'est pas après tout complètement manqué : d'ailleurs

Flaubert aimait Aristophane, et c'est tout dire. Mais la fantaisie un peu grosse, l'ironie presque toujours cruelle et mordante du *Château des cœurs* ne ressemblent guère aux inventions piquantes, aux jeux de lumière chatoyante, aux perpétuelles étincelles d'esprit de *Tartarin*; elles ressemblent moins encore à l'ironie tendre du *Petit Chose*, ironie légère et comme à fleur de peau, qui n'exclut ni la sensibilité, ni l'attendrissement, ni la pitié : genre vraiment nouveau, subtil et raffiné comme beaucoup de créations de la littérature moderne, et bien fait pour charmer ceux qui, tout en voulant bien sentir les larmes leur monter aux yeux, ne tiennent pas cependant à être dupes d'une émotion dont ils sont les premiers à sourire. L'esprit du romancier qui a écrit *Tartarin* et le *Petit Chose* n'avait donc pas en somme beaucoup de caractères communs avec l'esprit, généreux au fond, mais souvent amer et rude de Flaubert.

Tout aussi éloignée des principes de l'esthétique de Flaubert nous apparaît encore cette observation de cas particuliers, exceptionnels, étranges, qui est à la base de presque tous les livres d'Edmond de Goncourt. Il a fallu beaucoup de talent, évidemment, pour nous faire comprendre l'âme de Germinie ou de la sœur Philomène, de Coriolis ou de la Faustin; mais, même quand nous comprenons, nous ne nous intéressons guère à ces caractères d'individus qui n'arrivent pas à être des types, comme ceux des personnages de Flaubert, qui ne sont à aucun degré compréhensifs, et qui n'excitent en nous, somme toute, qu'un intérêt, vif peut-être, mais assez vain, de curiosité. Et est-il nécessaire de rappeler que l'écriture artiste, affranchie des deux règles que Flaubert avait toujours respectées, correction grammaticale et harmonie rythmique, devait faire sur l'écrivain si scrupuleux et si classique de *Madame Bovary* l'effet d'une profanation, ou tout au moins d'une maladresse? Nous le devinerions à coup sûr, même si Maupassant ne nous l'avait pas appris. Artiste convaincu et même fanatique à ses heures, Flaubert ne croyait cependant pas que le désir louable d'effrayer le commun des mortels pût aller jusqu'à la violation de la langue et de la syntaxe.

Maupassant lui-même, l'élève préféré de Flaubert, le disciple attentif qui nous a si nettement rapporté quelques-unes des leçons du maître, ne s'est cependant pas fait faute d'exprimer dans ses contes des souvenirs personnels, souvenirs de la guerre, de la campagne normande, de sa vie de bureau au ministère, de ses promenades du dimanche aux environs de Paris. Sans poursuivre l'exceptionnel et le rare avec la curiosité malade des Goncourt, il s'est plu parfois à observer des individualités bizarres, extraordinaires ou simplement drôles, qui n'arrivent même pas à produire l'im-

pression de réalité vive et franche que nous donnent les personnages secondaires de *Madame Bovary*, Lestiboudois ou le père Rouault, Bovary père ou Lheureux : c'est le paysan Toine, paralytique, obligé par sa femme de couvrir des œufs dans son lit sous peine de passer pour fainéant; c'est l'affection passionnée et un peu ridicule d'une vieille fille pour un beau garçon (*Miss Harriett*); c'est Boule-de-Suif et la prostituée de *Mademoiselle Fifi*, deux « professionnelles » qui, par pur patriotisme, refusent de se livrer aux officiers allemands. De tels personnages, sans être absolument faux, sans être, comme aurait dit Flaubert, des « bonshommes en sucre », piquent précisément notre curiosité parce qu'ils ont de rare et même de purement fantaisiste. Et si on les rapproche des personnages de certains autres contes plus étranges encore, presque fantastiques et dignes d'Edgar Poë, que Maupassant écrivit alors que peut-être déjà il était sous le coup de sa maladie mentale (*Le Horla*; *Fou?*; *La Peur*, etc.), on pourra conclure que cet élève de Flaubert, que ce réaliste scrupuleux, assez souvent emporté par une imagination trop vive, n'a pas toujours exactement reproduit ce qu'il croyait avoir observé. En revanche, le style de Maupassant, sans être négligé, et en dépit de son mouvement et de sa verve, ne produit cependant pas l'effet de belle tenue et de perfection impeccable que produit le style de Flaubert. Le caractère de l'« écriture » de Maupassant, c'est la simplicité un peu nue de l'expression et de la phrase. Sans doute, on trouve dans ses grands romans quelques passages où il semble s'être mis plus directement à l'école de Flaubert; ce sont les quelques pages d'*Une vie* où il trouve des accents profonds pour décrire les souffrances et la détresse morale de Jeanne; la mort d'Olivier Bertin dans *Fort comme la mort*, et la cire rouge qui coule, comme une trainée sanglante, sur les lettres d'amour jetées au feu; la superbe rêverie de Norbert de Varenne au clair de lune dans *Bel-Ami*, véritable méditation sur la mort, où l'auteur a éloquemment exprimé l'effroi grandissant que nous cause son approche, et le frisson glacé qu'elle fait passer dans les corps affaiblis et dans les âmes désespérées. Mais il n'est pas souvent arrivé à Maupassant d'écrire ainsi plusieurs pages d'éloquence soutenue; on sent même un peu d'effort dans la méditation lyrique de Norbert de Varenne, un peu d'artifice et d'apprêt mélodramatique dans la scène finale de *Fort comme la mort*. Maupassant écrivain est un attique; sa qualité dominante est la sobriété; nous savons que Flaubert n'aimait guère ni le mot ni la chose.

Nous n'insisterons pas, enfin, sur les différences profondes qui séparent le tempérament littéraire de Zola de celui de Flaubert, puisque nous avons déjà eu l'occasion de les signaler (ch. IV). On

sait que les excellentes qualités d'observateur que possédait Zola ont été déformées et faussées, au point de vue réaliste, par une imagination excessive, de nature bien plutôt romantique. Ce défaut, d'ailleurs, en admettant que ce fût un défaut, ne déplaisait nullement à Flaubert, qui goûtait assez les intempérances d'imagination. « Et je maintiens que vous êtes un fier romantique », écrivait-il à Zola. Il aurait pu ajouter : « En cela vous me ressemblez un peu. » Mais où la ressemblance n'existe pas, c'est dans la façon dont Zola compose ses tableaux et ses caractères. Ses descriptions se distinguent généralement par une surcharge, par une surabondance de détails qui produisent assez souvent un effet puissant (*Le Ventre de Paris*, *Le Paradou*), mais qui tournent parfois à la diffusion et à la monotonie fatigante : qu'on veuille seulement compter combien de fois « recommence » la description de la mine dans *Germinal*, de l'alambic du père Colombe dans *l'Assommoir*, de la locomotive dans la *Bête humaine*, et du magasin de nouveautés dans *Au bonheur des Dames*. Ce n'est plus là l'heureux choix de détails qui caractérisait les descriptions de *Madame Bovary* et même celles de *Salammbô*. Excessif et diffus dans ses descriptions, Zola est en revanche un peu maigre et gêné quand il s'agit de nous faire saisir la complexité des caractères. Il réussit en général bien mieux dans la description des grands ensembles que dans l'analyse des individualités. Ses héros sont presque toujours d'une simplicité rudimentaire (Nana, Coupeau, à peu près tous les personnages de la *Terre*), ou bien tellement étranges et inexplicables qu'ils nous font aisément l'effet d'hallucinés et de déments (Jacques Lantier et Flore dans la *Bête humaine*, Maurice dans la *Débâcle*, M^{lle} de Guersaint dans *Lourdes*). Emile Zola, imagination puissante, encore exaltée et égarée par des théories scientifiques un peu trop hâtivement interprétées, semble avoir complètement perdu le secret de cette psychologie délicate et subtile de nos grands classiques, ce secret que Flaubert, esprit plus discipliné et travailleur plus méthodique, avait su conserver. — En résumé, Daudet, les Goncourt, Zola et Maupassant se distinguent de Flaubert, non seulement par leur tempérament, mais même parfois par leur manière différente de concevoir le roman ou de pratiquer l'art du style, et considérable est la distance qui les sépare de celui qu'ils saluaient pourtant comme leur chef.

La seconde difficulté que l'on rencontre, en étudiant l'influence de l'esthétique de Flaubert, n'est pas moins difficile à surmonter. Cette influence, quoique très importante comme nous le verrons, est loin de s'être exercée seule. Il faut tenir compte de plusieurs autres, qui ne sont pas toutes littéraires, quand on veut être posi-

tivement fixé sur les origines du roman contemporain. C'est d'abord l'influence de Balzac, qui s'est exercée, bien plus encore que sur Flaubert lui-même, sur Maupassant et surtout sur Zola, car c'est Balzac qui le premier a eu l'idée d'un vaste tableau d'ensemble, d'une histoire naturelle et sociale de la vie française pendant toute une période du XIX^e siècle ; c'est lui qui a distingué avec une grande netteté les trois ou quatre grands mobiles, les « facteurs », comme disait Zola, de la vie contemporaine, amour immodéré de l'argent, ambition forcenée, nivellement des classes sociales, développement des passions servies par toutes les inventions d'une civilisation trop raffinée ; c'est lui enfin, le créateur de Philippe Bridau, de Rémonencq, de M^{me} Nourrisson et de Vautrin, qui peut être considéré comme l'ancêtre de la « littérature brutale ». Ce sont aussi les romanciers anglais et en particulier Dickens et George Elliot, dont l'action, très finement démêlée par Brunetière, s'est manifestée surtout dans les livres d'Alphonse Daudet. C'est dans George Elliot (*Adam Bede*, *Silas Marner*, *The Mill on the Floss*) et surtout dans Dickens (*Nicolas Nickleby*) que Daudet a trouvé des exemples de ce récit à la fois ironique et ému que nous avons essayé de définir à propos de *Tartarin* et du *Petit Chose* ; c'est de George Elliot et de Dickens que procède ce que nous pourrions appeler le « réalisme tendre » par opposition au réalisme brutal : scènes de la vie journalière et familiale, personnages de condition moyenne, honnêtes pour la plupart, parfois même sensibles et délicats. C'est enfin l'influence du mouvement philosophique et scientifique, qui s'est exercée sur le roman naturaliste plus énergiquement peut-être que les influences littéraires. La théorie de l'évolution propagée par Darwin, la théorie de l'hérédité développée par Herbert Spencer, la philosophie pessimiste de Schopenhauer se retrouvent, pas toujours très bien comprises peut-être, et toujours très librement interprétées dans les œuvres de Zola et de Maupassant. C'est par ces origines qu'on peut expliquer l'observation impitoyable et l'amère philosophie de *Bel-Ami* et de *l'Assommoir*, d'*Une Vie* et de la *Bête humaine*, et l'on pourrait avancer que les doctrines esthétiques si intrépidement soutenues par Zola n'étaient au fond qu'une transposition assez maladroite, dans l'ordre de la vie, des conclusions auxquelles Darwin et Haeckel aboutissaient dans l'ordre de la matière. Qu'il n'y eût pas, d'ailleurs, dans l'esprit des romanciers qui se mettaient ainsi à l'école des savants, un peu d'affectation et de pose, un imperceptible désir de ne pas paraître dupes de la vie et de se distinguer par une sombre philosophie et un pessimisme assez facilement féroce, c'est ce que nous n'oserions affirmer. Que la méditation de

Norbert de Varenne dont nous parlions tout à l'heure soit du Schopenhauer sans doute, mais du Schopenhauer un peu superficiel et dépourvu de tout le substratum métaphysique qui en fait la force et la valeur logique; que la théorie de Zola sur le roman expérimental, sur le « cas » que le romancier observe et dont il est censé modifier à sa guise les divers aspects et les variations, que cette théorie soit aussi contestable qu'était féconde au contraire la théorie de l'expérimentation médicale et scientifique dans Claude Bernard, — c'est ce dont nous ne saurions douter. Mais enfin nous n'aurions ni le pessimisme de Maupassant, ni le roman prétendu expérimental de Zola, si l'un et l'autre n'avaient connu au moins par oui-dire *Le monde comme volonté et représentation* et l'*Introduction à la médecine expérimentale*. C'est précisément un des caractères de la littérature française pendant la deuxième partie du xix^e siècle, comme pendant le xviii^e, que d'avoir été assez profondément pénétrée de science et de philosophie.

Le travail qui consiste à démêler dans les origines du roman naturaliste la part qui revient en propre à Flaubert est donc singulièrement malaisé. Ce qui est vrai de Daudet et des Goncourt peut ne pas l'être de Zola et de Maupassant; et, même lorsqu'on découvre un caractère à peu près commun à ces quatre romanciers, on est toujours en droit de se demander si c'est dans Flaubert, ou dans Balzac, ou dans Dickens, ou dans les œuvres des savants et des philosophes qu'il convient d'en chercher l'origine et la première expression. L'influence directe de Flaubert peut se retrouver cependant, et elle se retrouve, croyons-nous, d'abord dans des ressemblances matérielles entre quelques passages de Flaubert et quelques scènes des romans naturalistes; ensuite dans quelques théories, ou plus exactement quelques clichés d'esthétique théorique, développés pour la première fois par Flaubert et devenus après lui articles de foi; enfin dans quelques procédés de fabrication artistique, dont Flaubert a trouvé en quelque sorte la formule, qu'il a appliqués dans ses œuvres, et que les naturalistes lui ont empruntés pour en faire un fréquent usage.

Ainsi que l'avons déjà dit, nous cherchons en ce moment à déterminer l'influence de l'esthétique de Flaubert, et non de ses romans en eux-mêmes. Nous n'attacherons donc pas plus d'importance qu'il ne convient aux rapprochements possibles entre *Madame Bovary* ou l'*Education sentimentale* et les contes de Maupassant ou les œuvres de Zola. Maupassant et Zola sont en effet ceux qui semblent s'être mis le plus directement à l'école du maître, et c'est dans leurs livres que l'on trouve les imitations les plus incontestables de quelques passages de Flaubert. Comme il fallait s'y attendre, *Madame Bovary* et l'*Education*, romans essentiellement

réalistes, paraissent avoir fait sur leur esprit la plus forte impression, l'*Education* plus encore peut-être que *Madame Bovary*. Ils ont trouvé dans ce roman touffu une véritable mine d'observations sociales, des caractères moyens et assez peu complexes comme ceux qu'ils aimaient à peindre, et le décor parisien et moderne qui convenait précisément à leurs propres ouvrages.

Lorsque, dans *Une Vie*, Jeanne va trouver l'abbé Picot pour lui faire part de sa détresse, des souffrances que lui cause l'infidélité de son mari et pour lui demander un appui ou un conseil, nous songeons malgré nous à la démarche analogue que fait Emma auprès du curé Bournisien. Pas plus l'un que l'autre, les deux bons prêtres ne comprennent les douleurs secrètes et les délicates susceptibilités de ces deux femmes en peine, et l'un et l'autre les renvoient, désespérées, sur quelques mots d'encouragement quelconque et de banale consolation. — La scène des courses, dans l'*Education sentimentale*, c'est déjà la scène des courses de *Nana*, bien que le tableau de Flaubert soit plus sobre et aussi moins puissant peut-être que celui de Zola. Chez Flaubert, l'intérêt ne s'éloigne guère des deux principaux personnages, Rosanette et Frédéric, et ce sont les sentiments de Frédéric que l'auteur s'attache surtout à faire comprendre ; pour Zola, l'essentiel est de donner l'impression grandiose d'une foule hurlante et délirante, et de l'espèce d'enthousiasme bestial qui s'empare d'elle, lorsque, *Nana* étant montée sur sa voiture pour voir gagner la pouliche qui porte son nom, cette foule acclame, des mêmes cris frénétiques, la courtisane et la jument. — La forêt de Fontainebleau où se promènent Frédéric et sa maîtresse, c'est un peu le Paradou de la *Faute de l'abbé Mouret*, mais Flaubert, fidèle aux règles de composition sévère qu'il s'était imposées, n'a pas cru devoir entasser, en plusieurs descriptions énormes, tous les renseignements techniques empruntés à un manuel de botanique ou au « Guide pratique du parfait jardinier » ; il s'est attaché uniquement à produire un effet d'apaisement et de calme, de manière à faire contraste aux scènes de révolution qui vont suivre et à bercer, dans une rêverie mélancolique et douce, l'âme indécise et faible de Frédéric, et la simplicité un peu fruste de Rosanette. — Les scènes politiques de *Paris* rappellent les pages de l'*Education* où sont retracés quelques épisodes de la Révolution de 1848, mais c'est Flaubert qui donne le mieux, dans ses récits vivants et colorés, l'impression de cette période troublée et féconde ; mieux que Zola, en effet, il a songé à expliquer les doctrines et l'état d'esprit des principaux partis en présence, de manière à rendre compte de la complexité des mouvements par la complexité des idées et de l'indécision des résultats par la mêlée confuse des intérêts. — La promenade

de Frédéric Moreau, le soir, aux Champs-Élysées, c'est déjà la promenade d'Olivier Bertin, assis aux côtés de la mère qu'il aime encore et de la fille qu'il va aimer, dans *Fort comme la mort*; c'est le même décor luxueux de voitures et de toilettes; c'est le même soleil qui se couche derrière l'Arc de Triomphe; c'est la même mélancolie aussi, dans l'âme des deux hommes; mais la tristesse de Frédéric, c'est la tristesse vague et sans cause déterminée du jeune homme qui veut aimer, tandis que celle de Bertin, c'est la tristesse trop justifiée et d'ailleurs incurable de l'homme mûr qui sent vieillir son corps, alors que son cœur, resté jeune malgré tout, lui prépare encore d'amères souffrances. — Enfin, Frédéric au chevet de M. Dambreuse, c'est Georges Duroy de *Bel-Ami* veillant le cadavre de son ami Forestier, dont il convoite déjà la place, la femme et la fortune; chez les deux hommes, c'est la même absence d'émotion sincère en présence du mort, la même ambition grandissante, le même égoïsme, mais avec plus d'apathie et comme d'effarement chez Frédéric, avec plus de ténacité féroce chez Georges Duroy.

Les rapprochements, on le voit, sont nombreux et incontestables; d'ailleurs, nous n'en citons qu'un certain nombre à titre d'exemples, et sans dissimuler les différences essentielles qui, même aux endroits où ils l'imitent, séparent de Flaubert ses meilleurs disciples. Sommes-nous en présence, même, d'imitation à proprement parler, et ces rapprochements ne peuvent-ils pas s'expliquer par de simples réminiscences? Quoi qu'il en soit, ils nous prouvent que Zola et Maupassant étaient nourris de l'*Education sentimentale*, puisqu'ils s'en sont souvenus malgré eux, s'ils ne l'ont pas imitée volontairement. Flaubert avait donc tort de dire que son livre n'avait pas été compris; bien au contraire, il était devenu, au même titre que *Madame Bovary*, le bréviaire de la nouvelle école.

Nous allons maintenant essayer de répondre aux deux questions très importantes que soulève l'étude de l'influence de Flaubert. Quels sont, tout d'abord, les clichés d'esthétique théorique que doit à Flaubert l'école naturaliste?

C'est, en premier lieu, l'affectation d'impersonnalité. L'expression que nous employons ne comporte aucune idée de reproche. L'impersonnalité, c'est-à-dire l'obligation pour l'écrivain de ne pas se prendre lui-même comme sujet de ses œuvres, et d'exprimer autant que possible des sentiments et des passions qu'il n'éprouve lui-même à aucun degré, cette impersonnalité était déjà, nous l'avons vu, très sincère chez Flaubert et nullement affectée. Elle n'est pas de beaucoup, nous le reconnaissons, aussi absolue chez les naturalistes. Il y a des souvenirs personnels de

toute espèce chez Maupassant; il y a des sentiments personnels, réellement éprouvés par l'auteur, dans les *Lettres de mon moulin*, dans les *Contes du Lundi*, dans *Tartarin* et même dans le *Petit Chose*; il y a des idées politiques et sociales personnelles à Zola dans *La Conquête de Plassans*, dans la *Curée*, dans la *Débâcle* (et nous ne parlons pas de ses derniers romans, *Rome*, *Lourdes*, *Paris*, *Fécondité*, *Travail*, *Vérité*, qui, bien inférieurs aux précédents d'ailleurs au point de vue littéraire, ne sont à peu de chose près que des romans à thèses). Nous ne voulons pas dire, non plus, que cette théorie n'ait été soutenue, vers le milieu du xix^e siècle, que par Flaubert. Elle était adoptée depuis longtemps, au contraire, par tous les partisans de l'art pour l'art : Gautier et Leconte de Lisle l'ont énergiquement défendue. Mais, si elle avait été assez vite appliquée en poésie, si elle avait trouvé, même, sa forme et son expression à peu près définitives dans *Emaux et camées* et les *Poèmes antiques*, le roman restait encore soumis à l'influence romantique et tournait aisément à la confidence jusque dans les meilleurs livres de George Sand, à l'exposé des considérations générales, à la causerie pédantesque pour ne pas dire au bavardage jusque dans les derniers ouvrages de Balzac. L'exemple de Flaubert n'a donc pas été inutile pour orienter décidément le roman naturaliste vers l'impersonnalité. De fait, Alphonse Daudet, le poète idéaliste des *Amoureuses*, n'a rien de commun avec la courtisane Sapho; le tranquille épicurien que fut Maupassant n'a probablement jamais éprouvé l'ambition sans scrupule de Georges Duroy; il n'a probablement jamais senti passer en lui le souffle ardemment patriotique qui anime ses contes de la guerre de 1870, et, de même que Flaubert recommandait, pour écrire convenablement un roman militaire, de n'être pas *tourlourou*, il a voulu, lui, journaliste consciencieux et correct employé de ministère, nous peindre un monde assurément bien différent du sien, des âmes bien opposées à la sienne, quand il a composé *Boule de Suif*, *Mademoiselle Fifi* ou la *Maison Tellier*. Les Goncourt, gens de lettres méticuleux, dont la vie si calme ne fut jamais agitée ni par l'ambition, ni par d'autres passions irrésistibles, ont écrit des livres d'histoire sur les maîtresses de Louis XV et sur la société française du Directoire; ils se sont intéressés à une actrice romanesque (la Faustin), à des lazzaroni (les frères Zemganno), à des artistes bohèmes (Manette Salomon) et à une fille hystérique (Germinie Lacerteux). Enfin Emile Zola, bourgeois placide, dont la vie fut aussi régulière que son imagination fut exubérante et dérégulée, Zola qui sur la fin de sa vie seulement devait être tourmenté par le démon politique et obsédé par la littérature sociale, s'est complu à nous représenter, et cela précisément dans

les romans qui sont ses chefs-d'œuvre, des mineurs grévistes plutôt féroces, des ouvriers alcooliques, des paysans qui ressemblent à de véritables bêtes fauves, et, un peu partout, des prostituées. Nous sommes loin, on le voit, des longues dissertations que Balzac insérait aux endroits les plus palpitants de ses romans pour nous vanter les bienfaits de la religion catholique ou de la monarchie légitime, pour nous confier mystérieusement qu'un grand artiste valait un grand savant (la *Cousine Bette*), pour nous signaler les méfaits du journalisme (*Illusions perdues*) et la puissance terrible de la finance (*Gobseck*), ou simplement pour nous raconter l'histoire anecdotique et archéologique du Palais de Justice à travers les âges (*Splendeurs et misères des courtisanes*). Le fait que les romanciers ont été impersonnels ou tout au moins se sont efforcés de l'être, immédiatement après Flaubert, et alors qu'un de leurs ancêtres incontestables, et non le moindre, ne l'était guère, démontre sur ce point, croyons-nous, l'influence certaine de l'esthétique de Flaubert et de l'application qu'il avait su en faire dans ses œuvres.

La théorie de l'indépendance de l'art vis-à-vis de la morale semble bien être un deuxième cliché d'esthétique naturaliste dont l'origine remonte sans doute au romantisme, mais dont Balzac et George Sand s'étaient écartés, et que Flaubert a eu le mérite de reprendre et de préciser. Peu d'idées lui tinrent plus à cœur que celle-là ; peu firent meilleure fortune. Ce n'est pas qu'il n'y ait dans Balzac des tableaux et des personnages dénués de toute moralité, et même positivement immoraux ; c'est précisément un des mérites originaux de Balzac que d'avoir étudié les instincts les plus grossiers et les passions les plus sauvages de la nature humaine. Mais il ne nous paraît pas douteux, cependant, que Balzac n'ait poursuivi un but moral en écrivant la *Comédie humaine*, puisqu'aussi bien il nous l'a confié lui-même en plus d'un endroit. Il prend nettement parti pour ou contre ses personnages, ce que Flaubert, nous le savons, interdira formellement au romancier ; il est pour M^{me} Hulot, pour Hortense contre la cousine Bette, pour le cousin Pons contre ses orgueilleux parents les Camusot de Marville, et pour Esther contre le baron Nucingen, qu'il se réjouit, soyez-en sûrs, de voir si gentiment exploité. Il fait l'éloge de la famille chrétienne dans la *Cousine Bette*, de la prétendue « candeur allemande » dans le *Cousin Pons*, de la religion catholique dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. George Sand, dont les idées sont aussi opposées que possible à celles de Balzac, n'avait pas mis de la morale dans ses premiers romans ; elle y avait même mis tout le contraire, puisqu'elle avait défendu avec enthousiasme l'indépendance de la femme, l'amour

libre et les droits de la passion. Mais défendre la morale ou l'attaquer, c'est exactement la même chose pour Flaubert et ses disciples; dans les deux cas on donne à l'art un autre but que la réalisation de la beauté : et c'est ce dont Flaubert ne voudra à aucun prix. Il n'admettra pas non plus qu'on fasse du socialisme littéraire ou de la littérature socialiste, et qu'on mette en romans les idées de Barbès, de Pierre Leroux ou de Louis Blanc. La leçon sera entendue, et l'exemple sera suivi. Plus de dissertations morales, plus de thèse philosophique ou sociale dans les Goncourt, dans Zola (sauf les dernières œuvres), dans Daudet et dans Maupassant; mais une observation impartiale, qui ne craint ni les mots ni les choses, et qui s'attache uniquement à la représentation du vrai. Parfois un paradoxe, habilement soutenu, peut faire croire que l'auteur attaque la morale courante; c'est par exemple Maupassant qui nous présente Boule-de-Suif et la prostituée de *Mademoiselle Fifi* comme plus « morales » au fond, plus dévouées et plus patriotes que les « honnêtes femmes ». Parfois aussi, la réaction contre l'art moralisateur va décidément trop loin, et de même que les Goncourt, à force de vouloir être impersonnels devenaient facilement bizarres et excentriques, voici que Maupassant (*la Maison Tellier*; *la Rouille*; *le Moyen de Roger*, etc.), Zola (*Nana*, *la Terre*, etc.) et plus tard Huysmans (*A rebours*) deviennent cyniques. Mais alors Flaubert proteste; il tance vertement son élève Maupassant, fait des réserves sur *Nana*, et se déclare franchement dégoûté par la *Terre*. C'est que ses disciples ont oublié que l'indépendance vis-à-vis de la morale ne comportait pas nécessairement le débraillé, le cynisme et la pornographie; ils ont oublié que « ça ne se passait pas comme ça dans la vie », et que si l'artiste pouvait ne pas s'inquiéter de la morale, il n'avait cependant pas le droit de lui porter un défi. Lorsque Maupassant répondant, dans la préface de *Mademoiselle Fifi*, aux attaques de Sarcy, défendait l'indépendance absolue de l'artiste à l'égard de toute règle et de toute convention sociale, il ne faisait que reprendre les idées et presque les termes de la lettre que Flaubert avait publiée dans le *Gaulois* du 21 février 1880, précisément pour le défendre, lui Maupassant, contre certain procès de presse dont il était menacé, à cause d'un conte en vers un peu leste. Mais même si nous n'avions pas cette preuve matérielle, l'influence directe de la théorie de Flaubert pourrait, croyons-nous, être facilement démontrée, non seulement par le fait que tous les naturalistes l'appliquent, mais encore et surtout par les avertissements et les critiques que Flaubert lui-même leur adresse, toutes les fois qu'ils l'appliquent avec excès, et uniquement dans l'intention blâmable de causer du

scandale en courant le risque de discréditer — *sumum nefas!* — l'art aux yeux des profanes.

Enfin, il est une troisième théorie de Flaubert qui eut après lui et même de son vivant un succès considérable : Flaubert croyait, comme nous l'avons dit, que l'art pouvait et devait procéder avec la même méthode que la science, et que les qualités nécessaires au véritable savant étaient presque également nécessaires au véritable artiste : indépendance absolue, impersonnalité, observation patiente et scrupuleuse, recherche du général, du « typique » et non du « singulier » et de l'exceptionnel. Croire que les romanciers naturalistes aient toujours essayé de réaliser cet idéal, qu'ils se soient imposé la même réserve, la même soumission absolue à l'objet qu'un savant dans son laboratoire, qu'ils n'aient pas assez souvent donné libre cours à leur imagination et même à leur fantaisie, cela serait aussi exagéré assurément que de considérer la littérature française, de 1870 à 1890, comme un vaste champ d'observations et d'expérimentations scientifiques. Mais ce qui est certain, c'est que les naturalistes ont consacré en général, aux documentations préparatoires de leurs œuvres, un souci et une exactitude inconnues auparavant; c'est qu'ils n'ont pas cru pouvoir représenter avec justesse un paysage qu'ils n'auraient pas vu, et reconstituer par le simple exercice de la pensée un caractère dont ils n'auraient pas rencontré au moins quelques exemples dans la vie réelle; c'est que Flaubert a fait un voyage à Montereau en vue de l'*Education*, et de longues excursions en Normandie avant de fixer le cadre de *Bouvard*; c'est que Zola a vu Rome et Lourdes avant de les décrire; c'est que Flaubert a assisté à une opération sur un diphtérique avant de raconter la crise de diphtérie du fils de M^{me} Arnoux; c'est que Maupassant n'a pas inventé les détails qu'il nous donne sur le monde des journalistes dans *Bel-Ami*, sur la vie des paysans normands dans ses contes campagnards, ni même sur l'existence spéciale que l'on mène dans la *Maison Tellier*; c'est que tous ces écrivains ont essayé de donner dans leurs œuvres une description du réel aussi exacte et aussi complète que les exigences de l'art littéraire le leur permettaient; c'est qu'enfin ils ne se sont pas volontairement isolés du mouvement de la vie moderne, et qu'ils n'ont pas cru, hommes de lettres, pouvoir ignorer qu'il existât dans le monde contemporain une vie politique et une vie financière, une industrie toujours plus active, une complexité de rivalités commerciales toujours plus fiévreuses et comme passionnées. Au fond, ils n'ont fait que suivre le conseil déjà donné par Ronsard aux écrivains du xvi^e siècle, lorsqu'il les engageait à fréquenter les « gens mécaniques », artisans, com-

mercants, peintres, graveurs, pour enrichir leur langue et donner à leur observation plus d'étendue et de portée. Et c'est ainsi que leurs œuvres se sont agrandies et comme chargées de tout l'amas de connaissances acquis par la science du XIX^e siècle ; c'est ainsi que la méthode d'observation scientifique a fait de leurs meilleurs romans autre chose que de purs exercices de l'esprit et que ces ouvrages sont devenus en réalité une des expressions les plus exactes de l'esprit moderne et de toute la société contemporaine. Il importe peu, après cela, que certains naturalistes fussent après tout peu préparés à bien comprendre et à bien appliquer cette méthode nouvelle ; il importe peu que Zola ait parlé à tort et à travers d'expérimentation, d'études sociologiques, d'évolution, de clinique et d'hérédité. Ce dont il faut se souvenir, c'est que les romantiques, romanciers aussi bien que poètes, avaient professé une indifférence superbe à l'égard de la science. Nul ne fut plus ignorant que Hugo ou Lamartine, si ce n'est Balzac (lequel, entre parenthèses, croyait aux sciences occultes) et George Sand. Ici encore c'est Flaubert qui, par ses déclarations de principes et surtout par ses exemples, a fait entrer dans une voie nouvelle le roman contemporain. La science se fût développée sans lui, c'est certain, et, malgré lui peut-être, les esprits en eussent été assez vite profondément imprégnés ; mais c'est grâce à lui que les romanciers se sont spontanément tournés vers la science pour lui demander une méthode et des leçons ; car le premier il a soutenu qu'il n'y avait dans les choses qu'un seul aspect *vrai* dans toute la force du terme, et que le savant aussi bien que l'artiste devaient essayer, chacun avec ses propres moyens, de saisir cet aspect, de le dégager et de le mettre en pleine lumière.

Ainsi donc, trois principes au moins de l'école naturaliste — principe de l'impersonnalité, principe de l'indépendance de l'art, principe de l'identité ou tout au moins de l'analogie des deux méthodes scientifique et littéraire, — ont été sinon conçus pour la première fois par Flaubert, du moins exprimés et défendus par lui avec précision et énergie. Il nous reste à répondre à la deuxième question : Quels sont les procédés de fabrication artistique qui, maniés par Flaubert avec un talent et une originalité incontestables, n'ont pas tardé à s'imposer aux romanciers naturalistes, si bien que plusieurs scènes capitales de ces écrivains ne sont en quelque sorte que des applications pratiques de la formule ou du modèle établis, d'une façon quasi-définitive, par l'auteur de *l'Education sentimentale* et de *Madame Bovary* ?

Cette deuxième question est assurément plus délicate que la première et la raison n'en est pas difficile à saisir. Quelques théories esthétiques, en effet, peuvent aisément devenir communes

à plusieurs romanciers de talent et de tempéraments différents ou même opposés. Deux poètes qui se ressemblaient aussi peu que Boileau et La Fontaine ont pu avoir au fond les mêmes idées sur l'observation de la nature, sur l'imitation des anciens, sur le rôle de la raison dans les créations artistiques. Mais ce qui ne s'apprend pas, ce qu'il est très difficile d'imiter dans un autre écrivain, et de retrouver par conséquent dans les œuvres de cinq romanciers aussi différents que Flaubert, Edm. de Goncourt, Daudet, Zola et Maupassant, c'est précisément ce que nous appelons les procédés de fabrication artistique, c'est-à-dire les artifices de la composition, l'art de se servir de toutes les ressources de la langue, la recherche de l'expression propre ou de l'image originale, l'intelligence et le sentiment du nombre oratoire et de l'harmonie. De fait, Edm. de Goncourt et Daudet, s'ils ont partagé la plupart des idées esthétiques de Flaubert, diffèrent profondément de lui, pour des raisons que nous avons laissé pressentir, au point de vue de la composition et du style : l'influence « pratique » de Flaubert sur ces deux écrivains a été par conséquent bien moins considérable que son influence « théorique », et même, en ce qui concerne Goncourt, à peu près nulle. Nous ne devons pas en être étonnés. Goncourt est un contemporain de Flaubert ; beaucoup de ses œuvres, non les moins importantes, avaient déjà paru en 1870, au moment même où le prestige de Flaubert, aux yeux des « jeunes », commençait à peine à s'affirmer. On n'a guère l'habitude, à cet âge, de suivre les leçons de qui que ce soit, et d'ailleurs la manière d'écrire de de Goncourt était, systématiquement et de parti pris, personnelle, originale et même un peu excentrique. Quant à Daudet, il était encore jeune vers 1860, mais de caractère assez indépendant ; ajoutons que son tempérament n'avait guère d'affinités avec celui de Flaubert. Restent Zola et Maupassant qui sont, eux, les véritables disciples du maître ; c'est donc dans leurs œuvres que nous chercherons surtout la trace des quelques procédés artistiques auxquels Flaubert nous a habitués. Est-il besoin de répéter que, dans les analogies peut-être assez superficielles que nous allons relever, nous chercherons l'indice d'une influence indirecte et en quelque sorte inconsciente subie par Zola et Maupassant, plutôt que la preuve matérielle d'une imitation positive et réfléchie ?

A l'exemple de Flaubert, Zola, Maupassant et même Daudet ont cru que la description devait être, non pas un exercice de virtuosité, non pas, même, un simple cadre des événements, mais un accompagnement nécessaire et continu de l'action, une représentation symbolique et imagée de l'âme des personnages. Ils ont donc rompu définitivement avec la description considérée comme

un genre à part, avec le « morceau descriptif » particulièrement soigné et mis en bonne place par la coquetterie littéraire de l'auteur. Ils n'ont plus voulu ni des minutieux inventaires laborieusement dressés par Balzac, ni des « longueries d'apprêt » un peu trainantes où se complaît parfois l'indolence de George Sand. — Il n'y a, dans *Tartarin*, aucune description d'ensemble de la bonne ville de Tarascon ; mais des descriptions fragmentaires, nous en trouvons à chaque page ; et nous apprenons ainsi à connaître, dans toute sa réalité vivante, le décor de l'existence héroïque et falote de notre héros : la pharmacie Bézuquet et l'armurerie Costecalde, la ménagerie foraine, la maison du baobab, et même les plaines et les guérets où bataillent les chasseurs de casquettes. — Il n'y a, dans *Une Vie*, aucune description d'ensemble de la Corse, où Jeanne et son mari vont faire leur voyage de noces ; mais nous l'apercevons dans le lointain, un peu avant d'y arriver, saluée par le vieux capitaine bonapartiste ; nous passons devant les Sanguinaires, et bientôt le paysage sauvage et torride du maquis se déroule devant nous, à mesure que se déroule aussi le roman de tendresse et de passion ardente. — Il n'y a enfin, dans *Rome*, aucune description d'ensemble de la Ville Éternelle ; mais peu à peu, à mesure que nous parcourons avec l'abbé Froment la cité antique et la cité des papes, grandit en nous une impression de puissance et de mystère ; notre pensée se sent oppressée et comme écrasée par le poids formidable de trente siècles d'histoire et de tradition ; et nous en arrivons naturellement à partager les inquiétudes du jeune prêtre, à éprouver, comme lui, le tourment du doute et de l'angoisse intellectuelle. — Le jour où Flaubert, qui avait d'abord composé, au début de *Salammbô*, comme en fait foi le manuscrit original, une description générale de Carthage, avec un résumé de son histoire, de ses institutions, de sa religion et de ses mœurs, se décida à supprimer le chapitre et à répartir entre les diverses parties de l'ouvrage les indications qu'il contenait, il ne fit pas seulement à son roman une correction intelligente et de bon goût ; il indiqua en quelque sorte au roman contemporain, par un geste symbolique, la nouvelle route qu'il fallait suivre : ne pas décrire pour décrire, puisque ce procédé d'ailleurs artificiel ne saurait produire que confusion et ennui ; mais plutôt présenter, dans un tableau unique et continu, les hommes qui agissent, avec les choses qui les entourent ; laisser pressentir l'action des hommes sur les choses et la réaction des choses sur les hommes ; réunir en un mot, dans une vigoureuse synthèse, la description du cadre, le mouvement du récit, l'analyse des caractères, le choix savant des mots qui sonnent et des rythmes de phrase qui font rêver — de

telle sorte que l'esprit du lecteur demeure, comme en face des spectacles de la nature, émerveillé et interdit, parce qu'il ne pourra distinguer, dans cette création complexe et puissante, le rôle particulier de chacune des facultés intellectuelles de l'artiste, et la part que devrait assigner à chacune d'elles une analyse qui serait infiniment subtile, si elle n'était d'ailleurs pratiquement rendue impossible.

A l'exemple de Flaubert, encore, Zola et Maupassant ont pensé que le meilleur moyen de déterminer et de faire connaître le caractère d'un personnage principal, ce n'était, ni de nous le présenter dans une action rapide et unique, à l'état de crise violente et passagère, — procédé habituel aux classiques, — ni de le simplifier à l'excès, de l'expliquer, grâce à un travail de réduction hardie, par l'action de deux ou trois forces essentielles, aveugles d'ailleurs et à peu près insurmontables, — procédé familier à Balzac; ils ont jugé que l'impression de vérité et de réalité serait bien plus forte si le personnage se développait librement devant nous, en nous faisant connaître successivement tous les aspects de sa nature, tous les traits de son caractère, à travers les péripéties multiples et diverses d'une vie. Nous avons déjà défini ce procédé adopté par Flaubert, lorsque nous avons expliqué la manière dont il composait ses caractères, et nous l'avons opposé au procédé des classiques. *Une Vie*, c'est le titre d'un roman de Maupassant; c'est aussi la définition la plus exacte de la composition des caractères, telle que l'ont conçue et appliquée, après Flaubert, les principaux naturalistes. — Ce n'est pas au début du roman que nous connaissons du premier coup le caractère de Jeanne; nous ne le connaissons, même, réellement bien qu'à la fin, lorsque nous avons assisté à toutes les épreuves qui viennent affliger l'épouse et la mère, vulgarité du mari, infidélités, ruine financière, deuils, débauches du fils, — et lorsque nous avons vu de quelle façon simple et héroïque elle sait les supporter. — Nous ne soupçonnons pas ce que pourra devenir Olivier Bertin, l'artiste célèbre et fêté qui séduit, dès le début de *Fort comme la mort*, la « femme du monde » venue pour « poser » chez lui; mais peu à peu, à mesure que le récit avance, nous voyons grandir et devenir passion violente et jalouse ce qui n'était tout d'abord, pour la fille de celle qu'il aimait, que tendresse familière de vieil habitué de la maison; et graduellement, l'amour pour la mère diminue, l'amour pour la fille augmente, jusqu'à la catastrophe qui met fin aux souffrances morales de Bertin. — Et nous devinons très bien, au contraire, ce que pourrait devenir Nana, la petite fille dévergondée et vicieuse dont les premiers exploits nous sont racontés aux derniers chapitres de *l'Assommoir*. Mais il a fallu à Zola tout un nouveau roman pour faire de son héroïne

ce qu'elle est en réalité, la personnification et le symbole de la luxure. — Ce n'est plus du tout ici, répétons-le encore, le procédé de Balzac. Sans doute, dans les romans de Balzac, le père Goriot devient, à mesure que l'action avance, de plus en plus dévoué à ses enfants, le père Grandet de plus en plus avare, le baron Hulot de plus en plus ignoblement débauché, Philippe Bridau de plus en plus féroce égoïste. Mais c'est toujours l'exagération, régulière en quelque sorte et parfaitement logique, d'un penchant unique, et le caractère, somme toute, est constitué au début, dans son unité vigoureuse et un peu simple, tel qu'il restera jusqu'au bout : *sibi constat et servatur ad imum*. Au contraire, grâce au procédé artistique que les naturalistes doivent à Flaubert, les caractères des personnages se développent librement et lentement, sous l'action du milieu et des faits, d'une façon toute naturelle, et, par cela même, éminemment vivante.

A l'exemple de Flaubert, enfin, Zola, Maupassant et parfois Daudet ont recherché dans leurs œuvres la justesse et la beauté du « trait final », ce que le maître appelait *l'effet*. Ici encore quelques observations et quelques réserves s'imposent. Flaubert n'a pas inventé le « trait final », et bien d'autres écrivains avant lui ont recherché « l'effet », quand ce ne serait que Chateaubriand, Montesquieu, La Bruyère, et même Corneille ! Mais c'était précisément dans le roman français que la langue semblait être, de tradition, molle et imprécise, le style diffus et sans vigueur. Qu'on songe aux bavardages en vingt-cinq volumes de l'abbé Prévost, aux froids romans d'analyse de l'époque du premier Empire, à tous les défauts du style de Balzac et de George Sand, que nous avons déjà maintes fois rappelés. Lesage était bien loin, les romans de Chateaubriand étaient surtout lyriques ou pseudo-historiques, et ceux de Victor Hugo épiques, satiriques ou apocalyptiques. C'est certainement Flaubert qui a rappelé aux naturalistes l'obligation pour le romancier comme pour le poète ou l'historien, de serrer le plus possible la trame du style, et d'augmenter l'effet d'une image originale en la rejetant à la fin du chapitre ou du paragraphe, et en l'exprimant en termes vigoureux et sobres, par cela même inoubliables. Cette leçon, les naturalistes l'ont comprise ; mais ils l'ont naturellement interprétée suivant leur tempérament et leur tournure d'esprit. Pour Flaubert, le trait final, dont nous avons relevé et cité plusieurs exemples, servait surtout à « mettre en relief une image », en vue d'un effet de brièveté, d'agrandissement ou d'harmonie. Chez les naturalistes, ce que nous rencontrons, ce n'est pas précisément ce trait final, fortement ramassé en une ou deux phrases imagées ; c'est plutôt le « tableau final », l'« invention finale », la dernière

« scène à effet », destinée à frapper vivement l'esprit du lecteur et à se fixer dans l'imagination. Le « tableau final » n'est donc pas, comme le « trait final » de Flaubert, affaire de style ; c'est bien plutôt affaire d'invention et de composition ; le tableau final résume souvent la pensée du livre, et en donne en quelque sorte l'explication symbolique. — A la dernière scène de *Tartarin*, lorsque le grand homme, précédé d'une réputation colossale de tueur de lions, rentre dans son pays, il dit à ses amis, en leur montrant, sur le quai de la gare, le dromadaire qui l'a accompagné : « Messieurs, c'est une noble bête : elle m'a vu tuer tous mes lions » ; l'effet final est produit, puisqu'un roman où l'on raille l'imagination méridionale et le « mirage » se termine sur une invraisemblable « galéjade », dont tous les Tarasconnais sont dupes, et Tartarin tout le premier. — L'effet final, dans la *Bête humaine*, est réalisé par les pages où Zola nous montre le train marchant à la dérive, d'une allure vertigineuse, vers la catastrophe inévitable, après que le mécanicien Lantier et que le chauffeur Pecqueux ont roulé sous les roues de leur locomotive : symbole vivant d'une force brutale qui se joue de l'intelligence et des prévisions humaines, force aussi irrésistible et aussi aveugle que l'instinct mystérieux, héréditaire, qui a poussé au crime Jacques Lantier : la bête que chacun de nous porte en soi, c'est cette locomotive emballée qui va faire mourir tant d'hommes. — Et enfin l'effet final de *Germinal*, c'est cette splendide éclosion printanière de toutes choses qui réjouit, dans la campagne ensoleillée, les yeux du mineur sorti du gouffre, tandis que dans les profondeurs de la terre on entend un bruit sourd et régulier ; les camarades creusant et peinant sans cesse, en dépit des souffrances et de la mort, mais espérant qu'il arrivera peut-être, plus tard, dans la société humaine comme dans la nature, un renouveau de bonheur et un souffle de printemps. — Si maintenant nous faisons remarquer que ces « morceaux à effet » dans Daudet et Zola, sont particulièrement soignés au point de vue de la langue et du style ; que l'expression y est plus que partout ailleurs juste et éclatante, les phrases d'une harmonie et d'un mouvement admirablement propres à produire l'impression souhaitée, nous comprendrons aisément comment l'exemple de Flaubert a porté ses fruits, et comment l'on doit à Flaubert, en définitive, les pages les plus belles, les plus poétiques et les plus évocatrices du roman contemporain.

L'influence de Flaubert sur les naturalistes est donc certaine ; toutes les atténuations que nous avons présentées, toutes les distinctions et toutes les réserves que nous avons faites — atténuations et réserves d'ailleurs inévitables en pareille matière — n'empêchent pas en somme que trois des principales théories

esthétiques de Flaubert n'aient été adoptées, au moins dans ce qu'elles avaient d'essentiel, par les Goncourt, Daudet, Zola et Maupassant : que trois de ses procédés de composition et de style les plus personnels et d'ailleurs les plus heureux n'aient été pratiqués, avec moins de goût et de maîtrise sans doute, et dans un esprit qu'il n'eût peut-être pas approuvé, par les mêmes romanciers. On voit ainsi que l'action directe de Flaubert sur ses contemporains et ses successeurs, si elle est assez difficile à démêler lorsqu'on étudie la question dans son ensemble, à cause des origines assez lointaines et obscures du naturalisme, et des influences générales, fort nombreuses et complexes, qu'il a subies, devient évidente, au contraire, lorsqu'on se borne à la chercher là où elle s'est réellement exercée, c'est-à-dire dans le domaine de la spéculation esthétique, et de la « fabrication » littéraire en ce qu'elle a de plus technique et de plus précis.

Est-ce à dire que les successeurs de Flaubert aient toujours su prendre en lui et retenir ce qu'il y avait de meilleur ? Ne remarque-t-on pas dans leur œuvre des imperfections et des insuffisances qui démontrent, en dépit même des qualités nouvelles dont ils ont su faire preuve dans le roman, que la pensée du maître n'a pas été par eux bien comprise, ou tout au moins qu'il leur a manqué la force d'esprit et le travail opiniâtre nécessaires pour réaliser sans défaillances la perfection artistique qu'il avait rêvée, et faire marcher longtemps encore le roman réaliste dans la voie idéale qu'il avait tracée ? Il est certain que l'esthétique de Flaubert, — et c'est peut-être son seul défaut, — nous paraît trop hardiment conçue et trop logiquement construite pour avoir pu être longtemps appliquée par d'autres que par Flaubert lui-même ; elle était en effet, nous l'avons vu, l'expression la plus haute de sa personnalité, de ce qu'il y avait en quelque sorte *d'individuel* dans son originalité littéraire. Après avoir montré *ce qui est resté* de Flaubert dans l'œuvre des naturalistes, nous ne croyons pas pouvoir terminer notre étude sans indiquer rapidement en quoi l'esthétique de ses successeurs est inférieure à la sienne, ou en d'autres termes *ce qui s'est perdu* de l'esthétique de Flaubert.

Ce qui s'est perdu, d'abord, et ce qu'on ne retrouve plus à la base des théories esthétiques des Goncourt, des Daudet, des Zola et des Maupassant, c'est ce solide « substratum philosophique », ces idées souvent profondes et toujours sincères sur l'homme et sur la vie, que Flaubert a lentement élaborées au cours de ses méditations et de ses lectures, qu'il a éloquentement exprimées dans sa *Correspondance*, et qui constituent en somme le

fond, l'explication nécessaire et logique de toute son œuvre. On a pu écrire des articles sur Flaubert philosophe, et nous-même nous avons pensé qu'on ne comprendrait bien ses idées sur l'art qu'après en avoir cherché l'origine, d'abord dans son tempérament, ensuite et surtout dans sa philosophie. Il ne nous aurait été possible de faire la même étude ni sur Zola, qui n'a guère jamais conçu, en fait de philosophie, qu'une psychophysiologie assez grossière, reposant presque exclusivement sur la croyance à l'hérédité et à la force irrésistible de l'instinct; ni sur Maupassant, s'il est vrai que l'horreur de la dégradation produite en nous par la maladie et la vieillesse, que la « peur de la mort » dans ce qu'elle a de plus affolant et de plus cruel, soit la seule idée, ou peu s'en faut, qui soit exprimée dans ses contes; ni sur les Goncourt, qu'un critique allemand, d'ailleurs malveillant et injuste pour les auteurs français, M. Max Nordau, accusait il y a quelques années de n'avoir « jamais pensé »; sans être aussi violent que M. Nordau, on doit reconnaître que les Goncourt, « gens de lettres » dans toute la force du mot, se sont tenus à peu près complètement à l'écart du mouvement philosophique contemporain. Or, ce n'est pas impunément qu'un romancier se dispense d'avoir des idées : son œuvre pourra plaire par des qualités exclusivement littéraires : mais elle n'aura jamais la portée et la haute valeur morale des créations artistiques qui font penser.

Ce qui s'est perdu, encore, et ce qu'on ne retrouve plus dans l'éducation et la formation intellectuelle des successeurs de Flaubert, c'est cette abondance et cette variété de lectures, c'est cet amour profond de la beauté antique, c'est cette sérieuse connaissance du latin qui ont certainement contribué à donner à son style l'éclat et la précision; c'est enfin cette forte discipline classique qu'il s'était imposée, et qui consistait à relire sans cesse, pour y prendre des leçons de probité littéraire, de décorum et de belle tenue, Montesquieu, La Bruyère, et même ce « vieux croûton » de Boileau. Mais ce n'est pas dans son ministère, d'où il ne s'échappait que pour chasser en Normandie ou canoter en Seine, que Maupassant a trouvé le temps de beaucoup lire les anciens et les classiques : les Goncourt, grands amateurs de « curiosités en tous genres », historiens pittoresques du XVIII^e siècle, critiques d'art estimables, ont plutôt connu les mémoires, les correspondances et les livres rares des siècles de Louis XIV et de Louis XV que les *Caractères* de La Bruyère ou que les *Satires* de Boileau; et quant à Zola, tout ce qu'on peut dire de ses études, c'est qu'il en fit peu ou même point. Et sans doute, cette ignorance des anciens et des classiques français n'a point empêché les Goncourt, Maupassant et Zola de bien écrire; mais la connaissance des anciens et des

classiques français eût certainement évité bien des bizarreries aux Goncourt, bien des fautes de goût à Zola, bien des négligences et des défaillances à Maupassant (*Mont-Oriol*, *Les Contes de la Bécasse*, *Le rosier de M^{me} Husson*, etc.). Ne passent à la postérité, dit-on, que les livres bien écrits; nous pourrions ajouter : et que ceux qui se rattachent, au moins par l'aisance régulière de leur composition et les qualités classiques de leur style, à la grande tradition de la littérature française.

Ce qui s'est perdu, enfin, après Flaubert, c'est ce souci minutieux et presque religieux de la forme artistique, c'est ce respect profond et convaincu de la noblesse du métier d'écrivain, c'est cette scrupuleuse modestie qui empêchait l'auteur de *Madame Bovary* et de *Salammbô* d'être jamais satisfait de lui-même, et de livrer un ouvrage au public avant de l'avoir amené au plus haut degré de perfection possible. Il n'eût pas, lui, comme Zola, écrit en un an des romans de six cents pages (*Fécondité*, *Paris*); il n'eût pas, comme Maupassant, fait paraître tous les quinze jours un conte dans le *Gaulois*; et s'il est vrai que la probité littéraire ne va jamais, en général, sans la dignité morale, il n'eût pas, comme un de nos plus illustres contemporains, transformé des romans en pamphlets politiques, sous prétexte que seule, une affaire retentissante et les allusions qu'on y faisait étaient capables d'intéresser les Français de 1900; il n'eût pas, surtout, servi au public, comme Zola eut souvent la faiblesse de le faire, de la pornographie, sous prétexte que le public « trouvait ça bon ». Loin de nous l'intention de faire d'une étude sur Flaubert une satire amère de la littérature contemporaine. Mais ce que nous pouvons affirmer, c'est que cette âme fut haute, c'est que cette vie de « moine littéraire » fut digne, c'est que cette conscience d'écrivain fut pure. Nous n'ignorons pas, certes, que de telles qualités morales sont rares, même parmi les hommes de lettres : mais, après avoir vécu quelque temps dans l'intimité de ce beau caractère d'artiste, nous ne pouvons nous empêcher de regretter que son exemple n'ait pas toujours été suivi. Flaubert lui-même ne pensait-il pas que l'étude et la contemplation des belles choses rendaient difficiles et exigeants les esprits capables de les comprendre, et faisaient naître en eux une vague tristesse, et comme une ombre de mélancolie?

APPENDICES

APPENDICE I

LA RECONSTITUTION HISTORIQUE DANS LE ROMAN DE "SALAMMBO"

— Il suffit de parcourir la correspondance pour voir avec quel acharnement Flaubert travailla à la composition de *Salammbô*. A chaque ligne, à chaque mot, la langue lui manque, cette langue « usée jusqu'à la corde, vermoulue, affaiblie, et qui craque sous le doigt à chaque effort ». Il travaille tous les jours « comme XV bœufs », se couche à quatre heures du matin « exténué comme un manœuvre qui a cassé du caillou sur les grandes routes », dévore plus de quinze cents ouvrages, s'efforce, en un mot, de ressusciter violemment cette civilisation disparue, et de retrouver, à l'aide de textes en général peu expressifs, l'impression vivante que la guerre des mercenaires dut faire sur les Carthaginois, la vie carthaginoise elle-même.

Cet effort, les contemporains, bien loin de lui en avoir su gré, ne semblent même pas l'avoir compris. Flaubert avait tellement répété qu'il « fallait être absolument fou pour entreprendre un semblable bouquin » qu'on fut enchanté de le croire sur parole, ou peu s'en faut. Dans trois articles consécutifs, Sainte-Beuve lui reprocha d'avoir choisi un sujet évidemment sans intérêt pour des Français du XIX^e siècle : s'improvisant historien, et corrigeant, en quinze jours, une œuvre qui avait coûté cinq ans à Flaubert, il signala les invraisemblances, les erreurs dont le livre était plein. Dans un article de la *Revue contemporaine*, Froehner entreprit de prouver à Flaubert que sa « carthaginioterie » était fausse, et que l'histoire et l'archéologie étaient violées à chaque chapitre. Enfin, dans la *Revue des Deux-Mondes*, Saint-René-Taillandier présenta un « éreintement » en règle du sujet, des caractères et du style de *Salammbô*. « Il brouille, disait-il, le peu de notions qui nous restent, il confond les âges si divers du monde qu'il prétend reconstruire, il invente ce qu'il ignorera toujours, il décrit ce qui n'a jamais pu vivre, il donne la même valeur aux conjectures plausibles et aux imaginations hasardées, il noie quelques débris de vérités dans un océan d'erreurs, et, tâchant de tromper le lecteur, il finit par se tromper lui-même. » Après quoi, Saint-René-Taillandier fait l'éloge du « pinceau énergique et sobre » de Polybe. Flaubert ne pouvait cependant pas se borner à traduire la fin du premier livre des *Histoires* !

La sincérité de l'effort de reconstitution historique tenté par Flaubert se trouvait donc méconnue. Cependant, même aux yeux d'un

juge malveillant comme Saint-René-Taillandier, Flaubert « paraissait connaître tous les renseignements que l'antiquité nous a transmis sur les Phéniciens de l'Afrique ». Dans sa polémique avec Sainte-Beuve et Froehner, Flaubert n'avait pas été embarrassé pour citer ses autorités, et il avait parlé avec une conviction absolue de la sincérité de son travail. C'est la « sincérité » de ce travail de Flaubert que nous voudrions montrer ici. Il faudrait avoir fait toutes les lectures de Flaubert et beaucoup d'autres encore pour être à même de juger dans son ensemble la reconstitution archéologique dans le roman de *Salammô* ; il faudrait connaître à fond, en même temps que l'histoire détaillée de cette période, l'organisation de la société carthaginoise, l'état économique de la cité, la religion phénicienne, l'art phénicien. Nous essaierons simplement : 1° de montrer quelles étaient les ressources dont Flaubert pouvait disposer pour composer son ouvrage ; 2° d'indiquer comment il a su, en se laissant guider par les historiens anciens, présenter une histoire de la guerre des mercenaires aussi exacte, aussi précise que celle qu'il lisait dans ces auteurs, et plus vivante, car elle était à chaque instant éclairée par son érudition archéologique, enrichie par sa puissante imagination. Nous étudierons donc à proprement parler les *sources historiques* du roman de *Salammô*, en ne faisant appel à l'archéologie que lorsqu'elle nous paraîtra indispensable à l'intelligence des *faits historiques*.

Nous avons essayé de dresser une liste, aussi complète que possible, des ouvrages anciens et modernes que Flaubert a pu consulter ; nous y avons joint un court tableau des principales œuvres publiées sur Carthage depuis 1862, afin de donner un aperçu des progrès faits depuis 50 ans dans la connaissance de l'histoire et des antiquités carthaginoises, progrès que Flaubert n'a même pas pu soupçonner.

Pour les ouvrages anciens, nous avons essayé de retrouver l'édition la plus récente et la plus commode qui eût paru avant 1862, celle par conséquent que Flaubert, selon toute probabilité, a dû consulter. En citant les ouvrages dont Flaubert ne s'est servi que pour quelques points particuliers, nous avons indiqué la référence, lorsque Flaubert la donne ou que nous avons pu la déterminer nous-même ; nous ne l'avons pas donnée dans les ouvrages que nous n'avons pas eu encore le temps de rechercher et de consulter.

I

OUVRAGES ANCIENS

1° *Ouvrages d'une portée générale.*

POLYBE, *Histoires*, livre I, § 65 à la fin, édition Didot. Paris, 1839 ; traduction Bouchot, Paris, 1847.

APPIEN, *Sic.* II, *Hisp.* IV, *Pun.* V ; Edition Didot. Paris, 1840.

DIODORE DE SICILE, livre XXV ; édition : Bibliothèque historique, traduite du grec par A.-F. Miot, Paris, Didot, 1835-1838, 7 vol. in-8°.

CORNÉLIUS NÉPOS, *Vie d'Hamilcar* ; édition J.-V. Leclerc, Paris, Lemaire (typographie Didot), 1821, in-8°.

2° *Ouvrages ou passages d'ouvrages relatifs à des faits particuliers.*

Ancien Testament ; Edition Cahen, Paris, 1831-1839, 18 vol.

Rois, II, ch. 32 (*chevaux consacrés au soleil*).

Tome II, p. 186 (*la statue de la Vérité*).

Tome XVI, 37 (*Cantique des cantiques*) (*la chaînette des chevilles*).

Ezéchiel, XXIV, 17 (*barbes enfermées dans des sacs de toile*).

Isaï, III, 5 (*toilette des femmes*).

Samuel, XIII, 18 (*toilette des femmes*).

APPIEN, *Pun.* 95, *Sur les fortifications de Carthage*.

ARISTOTE, *Politique*, II, *Sur la constitution carthaginoise* ; Edition Barthélemy Saint-Hilaire, Paris. Imprimerie royale, 1837.

ATHÉNÉE, *Banquet des Sophistes*, XII, 58, *Description du zaïmph* ; Edition Dindorf, Lipsiae, Weidmann, 1827, in-8° ; Edition Tauchnitz, Lipsiae, 1834, 4 vol. in-16°.

CICÉRON, *Pro Balbo*, *Sur les sacrifices d'enfants* ; Edition J.-V. Leclerc, Paris, Lefèvre, 1823-25, 18 vol. gr. in-32° ; Edition Orelli, Turici, 1826-1827, 8 vol. in-8°.

CORIPPUS, *La Johannide*, *Détails sur les peuplades africaines* ; Edition Mazzuchelli, Mediolani, ex imper. et reg. typog, 1820, in-4°.

DIODORE DE SICILE, livre XX, ch. XIV, *Description de la statue de Moloch* ; livre XXXII, ch. XIV, *Sur les fortifications de Carthage*.

ELIEN, *Histoire des animaux*, *Stratagème de Spendius à Utique* ; Edition des *Histoires diverses* traduites du grec avec le texte en regard, par M. Daciez, Paris, 1827.

EUSÈBE, *Préparation évangélique*, livre I, *Sur les sacrifices d'enfants* ; Edition latine de F. Vigerius, Paris, 1628, 2 vol. fol.

JUSTIN, *Historiae philippicae*, livres XVIII-XXIV, *Sur la Constitution carthaginoise et l'histoire ancienne de Carthage* ; Edition Johanneau, Panckoucke, 1830.

HÉRODOTE, livre IV, *Détails sur les peuplades d'Afrique* ; traduction française de A.-F. Miot, Paris, Didot, 1822, 3 vol. in-8°.

PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, livre I, ch. 1, *Chevaux consacrés au soleil* ; Edition Dindorf, collection Didot, Paris, 1845.

PLINE, *Histoire naturelle* ; — VIII, 57 : *Escarboucles formées par l'urine des lynx* ; — VIII, 18 : *Lions crucifiés* ; — XVII, 47 : *Grenadiers arrosés de silphium*. Traduction nouvelle, par M. Ajasson de Crandsagne, annotée par MM. Brongniart, Cuvier, Daunou, etc., Paris, Panckoucke, 1829-1833, 20 vol. in-8°.

POLYBE, *Histoires*, livre VI, ch. 51, *Sur la Constitution carthaginoise*.

POLYEN, *Ruses de guerre* ; *Stratagème de Spendius à Utique et Entrée de Spendius à Carthage par l'aqueduc*.

PROCOPE, *De Bello Vandalico*, *Sur la Constitution carthaginoise* ; Edition Dindorf. Bonn, 1838.

SAINT AUGUSTIN, tome VII, p. 286 D, *Sur les sacrifices d'enfants* ; Edition Gaume fratres, Paris, 1836-1839, 11 vol. in-8°.

STRABON, livre III, *Sur les sacrifices d'enfants* ; Edition Mueller-Dübner, Didot, 1858.

THÉOPHRASTE, *Traité des pierreries*. Edition : *Quae supersunt opera et Excerpta librorum* (gr. et lat.), Lipsiae, Vogel. 1818-1821.

TITE-LIVE, livre XXIII, *Sur la Constitution carthaginoise*; livre XXX (V et VI), *Sur l'incendie du camp*; Edition Lemaire, Paris, Didot, 1822-1826, 12 vol. 8°.

TERTULLIEN, *Apologetique*, VIII, *Sur les sacrifices d'enfants*; Edition Nisard, Paris, 1845.

II

OUVRAGES MODERNES

1° *Ouvrages dont Flaubert a pu avoir connaissance.*

HENDRICH, *Carthago, sive Carthaginiensium respublica*, Francfort-sur-l'Oder, 1664.

DON PEDRO RODRIGUEZ CAMPOMANÈS, *Antigüedad marítima de la Republica de Carthago con el periplo de su general Hanno*; Madrid, 1756.

FALBE, *Recherches sur l'emplacement de Carthage*, Paris, 1833.

HEEREN, *Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt*; Vienne, 1817. Traduction Suckau, Paris, 1832.

BÖTTICHER, *Geschichte der Karthager*; Berlin, 1827.

H.-W. GESENIUS, *Thesaurus philologicocriticus linguae hebraeae...*, etc. Lipsiae, Vogel, 1829, 1835; *Scripturae linguaeque phoeniciae monumenta*, etc.; Lipsiae, Vogel, 1837, 4°.

MOVERS, *Die Phönizier*, Bonn, Eduard Weber, 1841, 4 vol. 8°.

D'AVEZAC, *L'Afrique ancienne*, Paris, 1844.

DUREAU DE LA MALLE, *Carthage*, Paris, 1844.

DE SAULCY, *Mémoire sur une inscription phénicienne trouvée à Marseille en 1845*: dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, 1847, p. 310.

BEULÉ, *Fouilles à Carthage*, Paris, 1858.

DAVIS, *Carthage and its remains*, Londres, 1862.

2° *Ouvrages et publications parus après 1862.*

Corpus Inscriptionum Semiticarum, préparé par une Commission constituée le 17 avril 1867, composée de MM. de Saulcy, Longpérier, Waddington, Renan, etc.

BOSWORTH SMITH, *Carthage and the Carthaginians*, Londres, 1878.

Philippe BERGER, *Rapport sur les inscriptions puniques récemment découvertes à Carthage*; *Arch. des Missions scientifiques*, 3° série, tome IV, année 1877, p. 145 et suivantes; — *Les Ex-voto du temple de Tanit à Carthage*; *Gazette archéologique*, 1880.

Emile BOURGEOIS, *La Constitution carthaginoise*; article de la *Revue historique*, 1882.

E. DE SAINTE-MARIE, *Mission à Carthage*, 1885, in-8°.

S. REINACH et E. BABELON, *Recherches archéologiques en Tunisie*, 1866, in-8°.

C. GRAUX, *Notes sur les fortifications de Carthage* : 35^e fascicule de la Bibliothèque de l'École des Hautes-Études.

G. PERROT et Ch. CHAPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, tome III, 1885, 8^o.

FR. LENORMANT, *Histoire ancienne de l'Orient jusqu'aux guerres médiques*, tome VI, ch. iv et v, 9^e édition, Paris, 1888.

Il va de soi qu'au point de vue particulier qui nous occupe, nous devons négliger non seulement les ouvrages parus depuis 1862, mais encore : 1^o) les ouvrages modernes, connus par Flaubert, mais où il n'a pu puiser que des renseignements archéologiques; 2^o) les ouvrages anciens dans lesquels il n'a puisé que quelques renseignements isolés.

Or, les ouvrages d'histoire dans lesquels Flaubert a pu trouver une histoire suivie de la guerre des mercenaires sont relativement peu nombreux. Il faut citer en premier lieu, Polybe, qui, au livre premier (§ 65 à la fin) fait un récit précis, mais, comme toujours, assez peu coloré et assez peu vivant, de la guerre inexpiable; nous n'aurons pas de peine à démontrer, en suivant le cours du récit, que Polybe a été la source historique essentielle de *Salammbô*. Les renseignements fournis par Appien et par Diodore (Livre XXV) sont peu nombreux et de seconde main : Diodore en particulier résume Polybe, et le résumé est des moins intéressants. Cornélius Népos, dans sa courte *Vie d'Hamilcar*, raconte en dix lignes la guerre des mercenaires : c'est tout au plus un sommaire. — Parmi les ouvrages modernes, la guerre des mercenaires n'était pas traitée spécialement dans des ouvrages généraux d'histoire et d'archéologie tels que ceux de Hendrich, de Heeren, de Movers; dans Bötticher, seulement, on trouvait un récit suivi des opérations. Il n'y a du reste rien dans ce récit qui ne soit déjà dans Polybe.

Suivons donc parallèlement le récit de Polybe et le roman de Flaubert. Nous verrons comment Flaubert, tout en enrichissant et en vivifiant le texte ancien, l'a scrupuleusement respecté toutefois, et cela non seulement dans l'ensemble, mais souvent même dans le détail.

I

LA RÉVOLTE DES MERCENAIRES.

Flaubert étant romancier et non historien, il ne faut pas s'étonner de voir son ouvrage commencer par le tableau d'un festin des Barbares dans les jardins d'Hamilcar. Aucun historien n'a pu lui donner cette idée, mais l'invention est en soi vraisemblable. Elle fournit d'ailleurs à Flaubert l'occasion de nous faire connaître, d'une manière dramatique, le caractère des mercenaires, leurs haines et leurs revendications, la politique lâche et perfide de Carthage à leur égard. En même temps, nous pressentons l'hostilité du sénat de Carthage contre Hamilcar; les anciens ont, en effet, envoyé les mercenaires chez lui, uniquement pour lui faire supporter une dépense d'autant plus pénible qu'elle sera inattendue. Les antécédents de la guerre qui va éclater sont indiqués avec la même précision que dans Polybe; les conditions du traité de paix

avec Lutatius sont rapportées, et c'est une traduction fidèle d'Appien (*Sic*, II). La résistance d'Hamilcar aux projets de paix, ses efforts pour obtenir des Romains, en faveur de ses soldats, la permission de garder leurs armes, sa retraite hautaine après les négociations, toutes ces indications, éparses dans Cornélius et Polybe, sont reprises par Flaubert : le caractère du personnage, sa haine contre les Romains et le parti d'Hannon, tout cela nous devient familier, dès les premières pages du roman. Enfin, on voit paraître pour la première fois, dans ce chapitre, deux autres personnages qui joueront un rôle capital dans le roman, Salammbô et Narr'Havas. Il n'y a rien sur Salammbô dans les auteurs anciens; elle n'est même pas nommée dans Polybe. Le personnage est de l'invention de Flaubert, et l'historien n'a pas à lui en demander compte. Il n'en est pas de même de Narr'Havas. Polybe n'en parle qu'au ch. 78, au moment le plus décisif de la lutte d'Hamilcar contre les mercenaires. Et il ne nous dit pas que Narr'Havas, avant de prêter son concours à Hamilcar, eût soutenu d'abord la cause des Barbares, comme le veut Flaubert. A plus forte raison ne dit-il pas que Narr'Havas ait pu être à Carthage, dans la maison d'Hamilcar, avant le commencement des hostilités. Sur ce point particulier, Flaubert a été obligé d'imaginer une explication : c'est par hasard que Narr'Havas se trouvait au festin, « son père le faisant vivre chez les Barca, suivant la coutume des rois qui envoyaient leurs enfants dans les grandes familles pour préparer des alliances. »

Si on laisse de côté l'élément descriptif et romanesque du deuxième chapitre (voyage des mercenaires de Carthage à Sicca, et entretiens de Mâtho avec Spendius), on verra que Flaubert, bien mieux que Polybe, a su nous faire comprendre les progrès de l'esprit de révolte parmi les mercenaires. A voir passer dans les rues de Carthage cette foule de Barbares, couverts de blessures reçues pour la république, et dans le cœur desquels bouillonne la haine, on devine que leur ressentiment sera terrible et leurs colères atroces. Loin d'être un artifice de littérateur, la description, ici, est utile et même indispensable : elle aide autant à comprendre la suite du récit que les considérations historiques par lesquelles Polybe commence son chapitre 66. Quant au tableau même de l'armée des mercenaires, emmenant avec eux leurs bagages, leurs femmes et leurs enfants, il vient de cette simple phrase de Polybe : ἀνάγκασαν τὰς ἀποσκευὰς μεθ' ἑαυτῶν ἀπαγάγειν. — Au cours du voyage, Flaubert nous fait assister aux fréquents entretiens de Spendius et de Mâtho, et il nous fait en quelques mots l'histoire de leur vie. Il explique comme Polybe (69) la présence de Spendius à l'armée. Il apporte aussi quelques modifications aux données de Polybe (69) sur Mâtho. Dans Polybe, Mâtho est de naissance libre, il a été mercenaire, et, comme il craint d'être puni pour avoir récemment excité des séditions dans l'armée, il se met à la tête des mécontents. Le caractère africain de Mâtho est plus accentué chez Flaubert. « Il était né dans le golfe des Syrtes. Son père l'avait conduit en pèlerinage au temple d'Ammon. Puis, il avait chassé les éléphants dans la forêt des Garamantes. Ensuite, il s'était engagé au service de Carthage », et la note de rêverie et de mélancolie ajoutée par le romancier français donne un charme de plus à cette figure de Barbare : « Il craignait les dieux et souhaitait mourir dans sa patrie. » — Ce sont ensuite les inquiétudes croissantes des Barbares dans le camp de Sicca, les déclamations de

Spendius, l'arrivée au camp des débiteurs des riches Carthaginois, des Libyens, des paysans ruinés par les impôts. L'idée de vengeance fait son chemin dans ces âmes surexcitées; les pages de Flaubert sont le développement de ces simples mots de Polybe : μεγάλας εἶχον ἐλπίδας καὶ μεγάλην προσδοκίαν τῆς ἐσομένης περὶ αὐτοὺς ἐπανορθώσεως. — Avec le récit de la tentative d'Hannon auprès des mercenaires, nous allons voir pour la première fois comment Flaubert sait suivre l'histoire même dans une grande scène, dans un tableau d'ensemble où son imagination a cependant l'occasion de se donner carrière. Comme on peut s'y attendre, l'arrivée d'Hannon au camp est dramatisée chez Flaubert. Nous avons une description de sa litière, de son escorte, de son costume; le portrait du personnage, rendu repoussant par sa hideuse maladie, est fait à loisir, et de main de maître. Mais cela n'empêche pas que nous n'apprenions l'essentiel sur le caractère d'Hannon, sur sa cupidité, sur sa conduite équivoque pendant la bataille des îles Ægates. Et, à la place du sec résumé de Polybe (67), nous avons un discours vivant, passionné, d'Hannon, interrompu à chaque instant par les injures et les rires ironiques des Barbares qui ne le comprennent pas; nous avons — ceci est vraiment une admirable trouvaille — la fausse traduction du discours d'Hannon faite par Spendius aux mercenaires (Polybe, qui ne nomme Spendius qu'au ch. 69, n'a pu songer à lui faire jouer un rôle actif au camp de Sicca); nous avons, enfin, un tableau rapide de la fureur des Barbares, de la fuite désordonnée d'Hannon et de son escorte, du départ précipité des Barbares vers Carthage.

Passant sur le ch. III, uniquement consacré à Salammbô, nous trouvons, au début du ch. IV, les Barbares devant Carthage, arrêtés au milieu de l'isthme, sur le bord du lac. Flaubert, fidèle à sa méthode, nous donne immédiatement une vue d'ensemble des fortifications de Carthage et du plan général de la ville. La description des murs de Carthage, au moment où Flaubert l'écrivait, ne pouvait pas être plus juste. Il utilise à merveille les renseignements fournis par les auteurs anciens, notamment Diodore (XXXII, 14) et Appien (VIII, 95). Flaubert, d'après Appien, donne aux murs de Carthage une hauteur de 30 coudées, et il interprète, aussi bien que les archéologues modernes (cf. Perrot et Chipiez, *op. cit.*, p. 342-347), ce chapitre d'Appien, assez obscur, dont il s'est inspiré. On ne croit plus aujourd'hui avec Appien qu'il y eût trois murs autour de Carthage et que, *dans chacun* de ces murs, on pût loger 300 éléphants, 4.000 chevaux et 24.000 soldats. On admet de préférence qu'il y avait autour de Carthage : 1°) un fossé fortifié par une épaisse banquette de terre; 2°) un avant-mur assez bas, par-dessus lequel pouvaient passer les projectiles (προτείχιμα); 3°) tout près de la ville enfin, le mur proprement dit, avec ses créneaux, ses tours, ses 300 éléphants, ses 4.000 chevaux et ses 24.000 soldats. La garnison dont parle Appien ne devait se trouver que dans ce dernier mur, et il ne faudrait pas multiplier par trois les chiffres qu'il donne. Or, que lisons-nous dans Flaubert? : « Mais Carthage était défendue dans toute la longueur de l'isthme, d'abord par un fossé, ensuite par un rempart de gazon, enfin par un mur haut de trente coudées, en pierres de taille et à double étage. Il contenait des écuries pour trois cents éléphants, avec des magasins pour leurs caparaçons, leurs entraves et leur nourriture, puis d'autres écuries pour 4.000 chevaux avec les provisions d'orge et les harnachements, et des casernes pour vingt mille soldats avec les

armures, et tout le matériel de guerre. » On le voit, Flaubert interprète le texte d'Appien sans tomber dans l'erreur où d'autres sont tombés. Sans prétentions à l'archéologie, nous avons cru intéressant de prouver par un exemple précis avec quelle sûreté de sens critique Flaubert savait utiliser ses sources. — La topographie de Carthage, qui suit, est également aussi exacte que possible. En 1861, on ne pouvait pas savoir autre chose que ce que dit Flaubert sur l'emplacement de Malqua, Byrsa et Mégara. On n'a qu'à lire les *Fouilles à Carthage* de Beulé pour s'en convaincre. — Il n'y a rien dans Polybe qui rappelle les pages où Flaubert nous montre les Carthaginois visitant le camp des mercenaires, tremblant de terreur devant leurs anciens soldats, et sentant grandir leurs inquiétudes à la vue de l'« ordre effrayant » qui règne parmi les Barbares. Flaubert a imaginé cette scène pour nous faire mieux comprendre combien il était difficile de concilier d'une façon durable la force et la férocité des Barbares avec la lâcheté et l'avarice sordide des nobles Carthaginois. Les erreurs de la politique carthaginoise, la faiblesse du gouvernement d'Hannon, sont signalées, dans Flaubert comme dans Polybe (68) en quelques traits sobres et énergiques. Flaubert copie encore Polybe (68) quand il énumère les revendications croissantes des mercenaires, réclamant le prix de leurs chevaux tués, et exigeant le paiement du blé au taux le plus élevé qu'il eût atteint à l'époque de la guerre. Polybe, il est vrai, s'en tient là, et ne dit pas, comme Flaubert, que les mercenaires aient réclamé « en mariage, pour leurs chefs, des vierges choisies parmi les grandes familles ». Mais, que les chefs des Barbares, condottieri avant la lettre, eussent désiré devenir de riches Carthaginois, et échanger leur cuirasse contre des robes de pourpre, c'est une supposition qui n'a rien en soi d'in vraisemblable, comme le dit très bien Flaubert : « Denys, Pyrrhus, Agathoclès et les généraux d'Alexandre n'avaient-ils pas fourni l'exemple de merveilleuses fortunes ? » Les soldats devenant princes n'étaient pas rares en ces temps troublés. — Avec l'arrivée de Giscon au camp commence une nouvelle « grande scène ». Dans l'ensemble, Polybe (69, 70) est rigoureusement suivi. Les efforts sincères de Giscon (efforts d'autant plus méritoires que le Grand Conseil le soutient mollement) pour satisfaire tout le monde et payer intégralement la solde, les intrigues de Spendius pour faire échec à cette bonne volonté, la confusion de ce camp où le seul mot de « Frappe » est compris dans toutes les langues, à la fin l'exaspération des soldats qui chargent de chaînes Giscon et les siens, tous ces détails sont dans Polybe comme dans Flaubert. Mais nous n'avons pas dans l'historien ancien l'épisode du laboureur d'Hippozaryte cherchant frauduleusement à extorquer de l'argent à Giscon, histoire intéressante, car elle nous fait voir nettement les difficultés contre lesquelles la bonne volonté de Giscon restera impuissante; nous ne voyons pas Spendius allant successivement chez les Libyens, chez les Gaulois, et éveillant, chaque fois par des arguments différents, leurs défiances contre la république; nous n'avons pas Zarxas, demandant à Giscon, d'une voix terrible, s'il n'a pas réservé des femmes pour les Baléares morts à la porte de Khamon; nous n'avons pas, enfin, la sensation de l'épouvante et du découragement qui saisit Giscon, quand il s'aperçoit tout à coup que les comptes de la république ont été honteusement falsifiés. Mais il y a, dans Polybe, au moins l'indication de tous ces faits; le romancier n'a fait qu'ajouter les

détails et les scènes dramatiques capables de rendre vivant et animé le récit historique.

Dès que Giscon est prisonnier, la guerre, dans Polybe, commence aussitôt. Dans *Salammbô*, Mâtho et Spendius pénètrent par l'aqueduc jusque dans Carthage, et ceci ne relève pas de l'histoire, pas plus que la visite de Mâtho, enveloppé du zaïmph qu'il a dérobé à Salammbô (ch. v, TANIT). « Ici on est dans l'invraisemblance jusqu'au cou », déclarait Sainte-Beuve, faisant allusion à l'expédition nocturne de Mâtho et de Spendius. — « Oui, cher maître, répondait Flaubert, vous avez raison et plus même que vous ne croyez, mais pas comme vous le croyez. » De fait, il est exact qu'il y a ici le souvenir d'une anecdote rapportée par Polyen dans ses *Ruses de guerre*, « l'histoire de Théodore, l'ami de Cléon, lors de la prise de Sestos par les gens d'Abydos ». La vraisemblance de l'expédition est donc hors de doute. L'invraisemblance réelle consiste en un anachronisme, et cet anachronisme, Sainte-Beuve ne l'avait pas vu. « Mon opinion secrète », avoue plus loin Flaubert, « est qu'il n'y avait point d'aqueduc à Carthage. » Flaubert se rencontre ici avec les données les plus certaines de la science contemporaine. « L'aqueduc qui y amène (à Carthage) les eaux du mont Zaghouan, et qui a été rétabli tout récemment, ne date que de l'empire romain. La vraie Carthage, la reine de la Méditerranée, n'a jamais bu que de l'eau de pluie. » (Perrot et Chipiez, *op. cit.*, p. 359.) L'anachronisme de Flaubert est donc volontaire; il n'en a pas été dupe; il a « mis les pieds dans le plat, lourdement, comme il dit lui-même, en rappelant que c'était une invention romaine, alors nouvelle, et que l'aqueduc d'à présent a été refait sur l'ancien ». C'est ce qui s'appelle commettre un anachronisme en toute connaissance de cause.

II

LA GUERRE AVANT HAMILCAR.

C'est au ch. VI (HANNON) que la guerre proprement dite commence dans le roman de Flaubert. Dès les premières pages, nous assistons à l'alliance de Mâtho et de Narr'Havas. Il n'y a rien de tel dans Polybe. L'excuse de Flaubert, c'est que la conduite de Narr'Havas, qui ne s'allie à Mâtho que pour mieux le trahir ensuite et mériter par cette trahison la main de Salammbô, relève de la donnée romanesque et non de la donnée historique de son œuvre. On peut d'ailleurs supposer que les Numides ont prêté à une époque leur aide aux mercenaires, comme ils la prêteront plus tard aux Romains, contre les Carthaginois. Et ceci nous amène à parler des pages dans lesquelles Flaubert, avec un sens historique vraiment digne de son modèle Polybe (71, 72), nous expose les motifs du soulèvement des provinciaux africains contre la tyrannie de Carthage. L'avarice des riches Carthaginois, maîtres de la fortune publique, les lois de commerce d'une sévérité excessive imposées aux provinciaux, la rapacité des gouverneurs (« estimés comme des pressoirs d'après la capacité qu'ils faisaient rendre »), les exactions de toute nature exercées sur les villes libyennes qui s'étaient livrées à Régulus, la sourde hostilité et la jalousie vivace de Tunis contre sa grande rivale, toutes ces causes, politiques ou économiques, de la révolte sont expliquées dans les deux pages de Flaubert, avec autant de précision et de

vigueur que dans les quelques phrases de Polybe. Polybe est d'ailleurs suivi jusque dans le détail. On voit chez Flaubert comme chez lui les femmes libyennes envoyer leurs bijoux et leurs richesses à Mâtho, qui peut à l'instant régler la solde de tous ses mercenaires. Se souvenant d'un passage de Polybe (73) : παραγεγομένων αὐτῶν εἰς ἑπτὰ μυριάδας Λιβύων, Flaubert nous montre les populations africaines qui tous les jours viennent grossir l'armée barbare, et il nous fait assister (Polybe, 73) à la division des forces de Mâtho, les unes restant devant Carthage, les autres allant assiéger Utique et Hippozaryte.

Avant de mettre en présence les deux adversaires, Flaubert ne néglige pas de nous renseigner sur la faiblesse économique et militaire de Carthage (Polybe, 71) et sur sa constitution. Pour ce qui concerne la constitution carthaginoise, en particulier, le terrain était épineux. L'article de M. Bourgeois dans la *Revue Historique* de novembre 1882 prouve que même de nos jours la question est loin d'être éclaircie. Cependant, ici encore, Flaubert a vu l'essentiel. L'oligarchie des riches, voilà quelle était la force et la faiblesse du gouvernement carthaginois. « (La richesse) seule, dit Flaubert, ouvrait toutes les magistratures, et, bien que la puissance et l'argent se perpétuassent dans les mêmes familles, on tolérait l'oligarchie, parce qu'on avait l'espoir d'y atteindre. » Flaubert a également bien vu comment les grands avaient réussi à annihiler l'autorité d'abord presque absolue du suffète. « On les divisait par toutes sortes de haines, pour qu'ils s'affaiblissent réciproquement; ils ne pouvaient délibérer sur la guerre, et, quand ils étaient vaincus, le Grand-Conseil les crucifiait. » Enfin, le passage de Flaubert sur la toute-puissance des Syssities ou associations des commerçants riches (« Les sociétés de commerçants où l'on élaborait les lois choisissaient les inspecteurs des finances, qui, au sortir de leur charge, nommaient les cent membres du Conseil des Anciens, dépendant eux-mêmes de la Grande-Assemblée, réunion générale de tous les riches. ») rappelle exactement les conclusions de l'article de M. Bourgeois. (« Il nous semble que la direction suprême de l'Etat était restée entre les mains des grandes familles de la cité groupées en Syssities (ἐταίρων συσσιτία) et en pentarchies. Ces pentarchies nommaient un Conseil des Dix chargé de l'exécution de toutes les affaires importantes, puis une assemblée des 104, maîtresse suprême de la justice, de la religion et de l'armée. ») Il y a plus de précision chez l'historien contemporain et cela n'a rien d'étonnant. Mais il y a déjà dans ces quelques lignes de *Salammbô*, non seulement un résumé substantiel de la science du temps, mais encore un effort pour saisir, à travers l'incertitude des détails, les caractères généraux de la constitution carthaginoise. Et l'on serait mal venu, dès lors, à reprocher à Flaubert d'avoir un peu trop sacrifié à la couleur, lorsque, pour mieux fixer dans notre esprit le spectacle de ces riches marchands maîtres d'un monde, il nous les montre banquetant sur la terrasse des Syssites, « attablés dans les airs, sans cothurnes et sans manteaux, ... tous forts et gras, à moitié nus, heureux, riant et mangeant en plein azur, comme de gros requins qui s'ébattent dans la mer ».

Immédiatement après commence le récit des préparatifs des Carthaginois, dirigés par Hannon. L'indication est dans Polybe (73) :

συνήθροίζον μὲν μισθοφόρους, καθώπλιζον δὲ τοὺς ἐν ταῖς ἡλικίαις τῶν πολιτῶν ὄντας, οἱ δὲ καὶ συνέτατον τοὺς πολιτικούς ἥππους.

Flaubert rappelle, comme Polybe, qu'Hannon ordonna même de construire quatorze galères dont on n'avait nul besoin. On voit Hannon parcourant la ville dans « sa grande litière, qui, en se balançant de gradin en gradin, montait les escaliers de l'Acropole », hurlant, la nuit, « d'une voix terrible, des manœuvres de guerre »; on voit les riches, « retroussant leurs robes », s'exercer au maniement de la pique. Le texte de Polybe s'anime, et l'agitation de Carthage, en ces jours troublés, ressuscite à nos yeux. — Quant au récit de la bataille d'Utique, avec toutes ses péripéties, qui remplit la deuxième partie du chapitre, il reproduit, dans ses grandes lignes, le ch. 74 de Polybe. En plus, nous avons chez Flaubert une description pittoresque de l'armée d'Hannon, un exposé net et rapide des deux phases de la bataille (victoire des fantassins barbares, leur mise en déroute par les éléphants d'Hannon), et un récit dramatique de la brusque surprise d'Utique par l'armée barbare reformée. C'est toujours la même méthode, et le même procédé de composition : les faits exacts rapportés dans Polybe sont conservés, mais Flaubert développe la vie cachée sous les sèches expressions de l'historien grec.

III

HAMILCAR A CARTHAGE.

L'entrée en scène d'Hamilcar est le point de départ d'une phase nouvelle de la lutte; les événements vont se précipiter, les coups décisifs vont être portés aux mercenaires. Le ch. VII (HAMILCAR BARCA) est, peut-on dire, tout entier de l'invention de Flaubert. Rien dans Polybe ni dans les autres historiens n'a pu lui donner l'idée des scènes qui s'y déroulent. Un seul événement historique fait le fond de ce chapitre, à savoir la remise à Hamilcar de l'autorité suprême pour terminer la guerre; cependant, il ne nous semble pas qu'il y ait dans l'ouvrage un seul chapitre qui donne mieux que celui-ci l'impression de la vie politique et économique de la haute société carthaginoise à cette époque. — Du récit de l'arrivée d'Hamilcar à Carthage, il faut retenir — ce sera notre dernière excursion dans le domaine archéologique — l'exactitude de Flaubert dans la description des ports de Carthage. Il n'y a ici nulle fantaisie. Qu'on lise l'ouvrage de Beulé, et, parmi les contemporains, celui de MM. Perrot et Chipiez, on verra que Flaubert n'a rien inventé. Il y avait à Carthage, d'abord un port marchand, puis, à la suite d'un étroit goulet, le port militaire, de forme circulaire ou plutôt elliptique, au milieu duquel, dans un îlot, se dressait le palais du suffète de la mer. Nous savons de plus que les vaisseaux de guerre étaient abrités, en temps de paix, dans des espèces de grottes creusées tout le long du rivage du port militaire. Hamilcar peut donc, comme le veut Flaubert, reconnaître en passant les galères qu'il avait autrefois commandées.

Nous ne trouvons rien, dans les historiens anciens, sur l'enfance d'Hannibal. Fut-il en réalité élevé secrètement hors de Carthage? Nous ne pouvons répondre à cette question. Mais l'invention de Flaubert se justifie aisément. En butte à des haines terribles, l'idée devait nécessairement venir à Hamilcar de mettre son fils en sûreté. Hannon était bien capable de faire décréter un sacrifice d'enfants pour que le fils de son ennemi fût compris dans l'holocauste (cf. ch. XIII).

De même, il faut avouer que nous ne savons pas trop bien comment se tenaient à Carthage les séances du Grand Conseil. On doit reconnaître toutefois que Flaubert, obligé de suppléer à l'absence de renseignements précis, a toujours pris soin de prêter aux Riches comme à Hamilcar une attitude et un langage conformes à ce que nous savons de leur caractère et de leurs passions politiques. Les voilà bien ces « Riches », ces commerçants que l'argent a rendus maîtres des destinées d'un grand peuple, et qui portent dans la discussion des affaires de l'Etat le même esprit étroit, la même âpreté que dans leurs contestations d'intérêt. « Ces vieux pirates faisaient labourer des campagnes, ces ramasseurs d'argent équipaient des navires, ces propriétaires de cultures nourrissaient des esclaves exerçant des métiers. Tous étaient savants dans les disciplines religieuses, experts en stratagèmes, impitoyables et riches. » La vraisemblance historique est encore plus grande dans les reproches adressés par Hamilcar aux Riches sur leur politique à l'égard des mercenaires (Polybe, 68). Aucun historien ne s'inscrirait en faux, non plus, contre les passages où Hamilcar justifie sa conduite pendant la guerre contre les Romains, et accuse le parti d'Hannon d'avoir fait manquer la victoire par son avarice et son indécision. Enfin, lorsque, irrités par les dures vérités qu'Hamilcar ne leur ménage pas, les Riches se précipitent sur le suffète le couteau au poing, l'idée ne nous vient pas, il faut l'avouer, de demander à Flaubert, avec Sainte-Beuve, où il a pu prendre une pareille idée du Conseil de Carthage. Et nous approuvons parfaitement le romancier lorsqu'il répond : « Mais dans tous les milieux analogues par les temps de révolution, depuis la Convention jusqu'au Parlement d'Amérique, où naguère encore on échangeait des coups de canne et des coups de revolver, lesquelles cannes et lesquels revolvers étaient apportés, comme mes poignards, dans la manche des paletots. » — Reste le parti pris de « mise en scène », parti pris qui est évident à chaque page de ce chapitre. Nous ne croyons pas cependant que la couleur locale violente abondamment prodiguée ici puisse nous choquer un seul instant. Les passions des personnages nous paraissent plus vives, les haines plus féroces, les jalousies plus terribles, dans ce décor tragique, à la lueur de ces flambeaux, en face de ce Moloch en fer dont les mains allongées descendent jusqu'à terre, et qui lève, « comme pour beugler, sa tête de taureau ». Hamilcar lui-même nous paraît grandi d'une façon surhumaine lorsque nous l'avons entendu lancer des malédictions sur Carthage, « debout sur la plus haute marche de l'autel » de Moloch, « frémissant, terrible », tandis que « les rayons du candélabre qui brûlait derrière lui passaient entre les doigts comme des javelots d'or ». — Il serait en dehors de notre sujet d'insister sur la visite d'Hamilcar dans son magasin et dans son palais. Ce qu'il y a de certain, c'est que, contrairement à l'opinion de Sainte-Beuve, « cette description est au second plan », et « Hamilcar la domine ». M. Brunetière, qui n'est pas tendre pour *Salammbô*, recommande ce « fantastique et beau chapitre » à tous les curieux de cet art, qui consiste, dit-il, « à lier étroitement les détails descriptifs au tissu de l'action en faisant marcher du même pas la gradation des sentiments ». (*Le roman naturaliste*, p. 188.) Evidemment, Hamilcar « ne gagne pas » à cette visite. Mais ce n'est pas là la question. Son caractère cupide et féroce nous apparaît nettement, — voilà l'essentiel. « L'homme qui tue plus loin les mercenaires de la façon que

j'ai montrée, dit Flaubert, est bien le même qui fait falsifier ses marchandises et fouetter à outrance ses esclaves. » On pourrait ajouter que chez Hamilcar le souci des richesses ne vient pas d'un simple sentiment de cupidité. Être riche, c'est pour lui un moyen de gouvernement. Ennemi du parti aristocratique, il lui faut de l'or pour gagner la plèbe sur laquelle il s'appuiera. Et, la richesse étant chez lui un moyen de gouvernement, la cupidité devient aussi un trait de son caractère *politique, historique*, plutôt que de son caractère privé.

IV

LA GUERRE SOUS HAMILCAR.

Dans le ch. VIII (LA BATAILLE DU MACAR), comme dans tous les passages du roman consacrés au récit de quelque événement capital de la guerre, nous n'aurons pour ainsi dire pas d'erreurs à relever. Une seule phrase de Polybe (75) nous renseigne sur les nouveaux préparatifs des Carthaginois; dans Flaubert, nous avons l'exposé en détail des impôts levés par Hamilcar, du recrutement et de l'équipement de son armée. — En ce qui concerne les dispositions prises par les Barbares, et la tactique d'Hamilcar pour passer le Macar en tournant la position de Spendius, Flaubert n'a eu qu'à suivre pas à pas Polybe (75). En plus, nous avons le tableau pittoresque du passage du Macar, Hamilcar en tête, — et l'analyse de l'inquiétude croissante des Barbares, à la vue de cette masse d'airain qui avance sur eux dans un nuage de poussière. L'ordre de l'armée carthaginoise est le même que dans Polybe (76) et les données de l'historien grec sont encore fidèlement suivies dans le récit détaillé de la bataille. Nous assistons à la brusque attaque des mercenaires, à la feinte retraite d'Hamilcar, à la contre-attaque énergique des troupes carthagoises et des 72 éléphants, à l'écrasement des mercenaires sous les pieds des horribles bêtes. Tous les détails — est-il besoin de le dire — sont de Flaubert, depuis les trompes des éléphants « barbouillées de minium » qui « se tenaient droites en l'air, pareilles à des serpents rouges », jusqu'aux « longues entrailles » qui « pendaient à leurs crocs d'ivoire comme des paquets de cordages à des mâts », jusqu'au trait final, qui termine d'une façon saisissante cet horrible carnage : « Et l'on n'apercevait d'autre mouvement sur la plaine que l'ondulation du fleuve, exhaussé par les cadavres et qui les charriait à la mer. » Dans cette scène comme dans les scènes analogues, Flaubert ne donne l'essor à son imagination qu'après s'être assuré un terrain solide de faits historiques exacts. Aussi, en dépit de certaines débauches de couleur, une impression de vérité se dégage-t-elle en définitive de chacune des grandes scènes du roman.

« — Tout ce qui s'étend depuis la bataille du Macar jusqu'au Serpent (ch. IX. EN CAMPAGNE), avoue Flaubert dans la *Lettre à Sainte-Beuve*, s'enfonce, disparaît dans le souvenir. Ce sont des endroits de second plan, ternes, transitoires, que je ne pouvais malheureusement éviter et qui alourdissent le livre, malgré les efforts de prestesse que j'ai pu faire. Ce sont ceux-là qui m'ont le plus coûté, que j'aime le moins, et dont je me suis le plus reconnaissant. » Il est certain que le ix^e chapitre est moins animé que d'autres dans le roman : les efforts de Flaubert

pour le rendre intéressant, en restant dans les limites du vraisemblable, n'en sont que plus curieux.

Polybe fait allusion, à la fin du ch. 76, à la pacification du pays par Hamilcar après sa victoire : l'indication est seulement quelque peu développée chez Flaubert. En revanche, une phrase de Polybe (76) :

τοῖς δὲ Καρχηδονίοις βραχὺ τι θάρσους ἐνεργάσατο καὶ τόλμης, ἐπὶ πόσον αὐτοὺς ἀπαλλοίξας τῆς προγεγενημένης δυσελπιστίας.

donne à Flaubert l'idée de nous mettre sous les yeux les scènes d'orgie et de massacre par lesquelles le peuple carthaginois célèbre la victoire du suffète. Flaubert prend à Polybe l'idée de la nouvelle tactique adoptée par les chefs barbares, qui décident de suivre Hamilcar pas à pas, en lui faisant le plus de mal possible; les détails sur les efforts de Mâtho pour rétablir une discipline sévère dans son armée sont de l'invention du romancier français. Il a pu également trouver dans Polybe (77) une allusion à la fusion des trois armées d'Autharite, de Spendius et de Mâtho, qui se réunissent pour cerner Hamilcar; mais pour ce qui est des péripéties du siège du camp d'Hamilcar, ce ne sont pas ces quelques mots de Polybe :

μεγάλην αὐτοῖς ἀπορίαν συνέβη, περιστῆναι καὶ δύσφρεκτον.

qui pouvaient lui en apprendre beaucoup. Les négociations avec les ennemis tentées par le suffète, les captifs placés sur les remparts du camp de Mâtho pour que les Carthaginois puissent les voir, les efforts des soldats d'Hamilcar pour s'approvisionner et garder leurs positions en face de trois armées ennemies, rien de tout cela n'est dans Polybe. Il faut du moins rendre à Flaubert cette justice que les faits qu'il invente s'accordent toujours parfaitement avec les mœurs et le caractère des principaux acteurs du drame. De presque tous les détails ajoutés par lui, on pourrait dire ce qu'il disait à Sainte-Beuve à propos des descriptions de son roman : « — Il n'y a point dans mon ouvrage une description isolée gratuite, toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action. »

Nous n'avons pas à parler du ch. x (LE SERPENT), qui n'a rien à voir avec l'histoire, pas plus que de l'entrevue de Salammbô avec Mâtho dans le ch. xi (SOUS LA TENTE); nous arrivons ainsi à la surprise du camp d'Autharite et des trois armées par Hamilcar. L'essentiel de cette scène se trouve dans Polybe (78). Les additions de Flaubert sont, semble-t-il, légitimes. L'incendie du camp d'Autharite n'est pas dans Polybe. Flaubert s'est inspiré ici d'un passage de Tite-Live (Livre XXX, ch. v et vi, incendie du camp carthaginois par les armées réunies de Massinissa et de Scipion). Il « ne sort pas du milieu, du pays même de son action », comme il le dit lui-même. Quant à l'orage, il faudrait être vraiment malveillant pour le reprocher à Flaubert. Il est parfaitement exact que ce « pauvre orage ne tient pas en tout trois lignes, et en des endroits différents ». Flaubert n'a pas voulu, par une description en règle d'un orage en Afrique, corser un récit qui l'est déjà suffisamment. Enfin, la soumission de Narr' Havas à Hamilcar est racontée tout au long dans Polybe (78). Mais elle est rendue plus dramatique chez Flaubert : 1^o parce que c'est une trahison de Narr' Havas à l'égard des

mercenaires; 2° parce qu'elle a lieu pendant, et non avant la bataille; 3° par le fait de l'arrivée inattendue de Salammbô, avec le zaïmph reconquis (mais ce dernier fait ne relève pas de l'histoire). Remarquons aussi qu'il n'y a pas de récit de la bataille *proprement dite* dans Polybe : or, il n'y en a pas non plus dans Flaubert : quelques lignes seulement au début du ch. XII suffisent à nous renseigner sur l'issue du combat.

La bataille terminée, Flaubert nous fait assister à la désolation du camp des Barbares et à la cérémonie des funérailles : la scène a été reconstituée sans doute à l'aide de souvenirs divers, d'ordre historique et archéologique; nous n'y insisterons pas. Le roman recommence à suivre l'histoire, lorsque, à l'exemple de Polybe (78), Flaubert nous parle de la politique d'Hamilcar à l'égard des Barbares prisonniers. Quelques pages plus loin, nous assistons aux efforts de Spendius et de Mâtho pour inspirer aux survivants de leur armée le désir de la guerre à outrance. Ici, la scène est vraiment curieuse, et les données de l'histoire sont suivies ou modifiées d'une façon originale. Dans Polybe, les chefs barbares réunissent leur armée, et à peine est-on assemblé qu'un messenger arrive de Sardaigne : les mercenaires de Sardaigne recommandent aux Barbares de bien garder Giscon et les autres prisonniers carthaginois, car on est en train de comploter leur évasion. Là-dessus, premier discours de Spendius, qui fait ressortir la mauvaise foi du suffète et exprime des doutes sur la sincérité de sa clémence à l'égard des prisonniers. Un deuxième messenger arrive alors : ce sont les Barbares de Tunis qui apportent aux soldats de Mâtho la même nouvelle que les Barbares de Sardaigne. Autharite alors prononce à son tour un discours, et exhorte ses hommes à se défaire de Giscon et des autres prisonniers. Chez Flaubert, il y a, chose extraordinaire, *moins* de mise en scène peut-être que chez Polybe, et, dans tous les cas, cette mise en scène est moins artificielle. Flaubert ne fait pas arriver, comme Polybe, les deux messagers au cours de la classique « contio » tenue dans le camp des Barbares. Les deux messagers arrivent à un jour d'intervalle, et, pour bien nous donner une idée du découragement profond des Barbares, Flaubert nous apprend que le stratagème de Spendius n'a pas réussi du premier coup comme il l'avait espéré. De même, Flaubert ne fait pas prononcer deux discours par deux chefs différents; il n'y a même chez lui ni « contio », ni discours à proprement parler. Mais nous voyons Spendius, « soutenu par deux Cappadociens qui le tenaient assis sur leurs épaules », aller relire de place en place la lettre des braves de Tunis. Et pendant ce temps « le grand soleil chauffait les têtes nues; une odeur nauséabonde s'exhalait des cadavres mal enfouis; quelques-uns même sortaient de terre jusqu'au ventre. Spendius les appelait à lui pour témoigner des choses qu'il disait; puis il levait ses poings du côté d'Hamilcar ». A la lecture de cette page, bien plus brève et saisissante que les deux longs paragraphes 79 et 80 de Polybe, on est persuadé que les choses se sont réellement passées ainsi dans le camp de Mâtho, et l'on comprend la rage de tous ces hommes affolés par la défaite, par les souffrances, par les paroles mensongères de Spendius, lorsqu'ils égorgent Giscon et lancent sa tête par-dessus le rempart carthaginois. (Cette dernière scène est imitée de Polybe (80). Mais dans Polybe, on coupe les mains aux prisonniers, on leur casse les jambes et on les laisse mourir dans une fosse. Dans le roman de

Flaubert, les captifs ont déjà été mutilés par les Barbares avant le commencement des hostilités.)

Nous apprenons ensuite (cf. Polybe 81 et 82) comment, à la suite du refus des cadavres par les Barbares, Hamilcar se décide à suivre désormais une politique impitoyable, et à demander au Grand-Conseil qu'on lui expédie une seconde armée. Les dissentiments entre Hamilcar et Hannon, chef de la seconde armée, la révolte des mercenaires de Sardaigne (Polybe, 79), la défection d'Utique et d'Hippozaryte en faveur des Barbares, tous ces faits sont exposés en détail par Flaubert, d'après les indications de Polybe (82 et 79). Mais Flaubert appelle Magdassan et non Hannibal le chef de la seconde armée punique qui succède à Hannon ; et nous verrons plus loin pourquoi il ne nous dit pas ici qu'Hannon fut crucifié, à peu près à la même époque, par les mercenaires de Sardaigne. En revanche, il insiste un peu plus que Polybe (83) sur l'appui prêté par Rome aux mercenaires. Polybe fait bien allusion aux mercenaires d'Italie que Rome laissait partir en Afrique au secours des soldats de Mâtho, et que les Carthaginois capturèrent. Mais il ne dit pas formellement, comme Flaubert : « Il (le peuple romain) avait accepté l'alliance des Barbares, et il leur expédia des plats bateaux, chargés de farine et de viandes sèches. »

Nous allons maintenant avoir l'occasion de relever une des plus graves erreurs historiques que Flaubert ait commises. Ce n'est pas du siège de Carthage lui-même que nous voulons parler. Le siège de Carthage par les mercenaires a évidemment eu lieu, comme le prouvent ces quelques indications de Polybe :

(82) οἱ μὲν περὶ τὸν Μάθω καὶ Σπένδιον, ἐπαρθέντες τοῖς συμβεβηκόσι, πολιορκεῖν ἐνεχείρισαν αὐτὴν τὴν Καρχηδόνα.

(83) Καρχηδόνιοι..... ὑπέμενον τὴν πολιορκίαν.

(84) τοῖς δὲ περὶ τὸν Μάθω καὶ Σπένδιον οὐχ ἥττον πολιορκεῖσθαι συνέβαινεν ἢ πολιορκεῖν.

Flaubert a seulement inventé tous les détails du siège, et il a utilisé, pour la description de ce siège (ch. XIII : MOLOCN, 1^{re} partie), toutes ses connaissances sur l'art de la balistique et de la poliorcétique dans l'antiquité. Mais, encore une fois, que Carthage ait été assiégée, c'est un fait historique certain. Il n'y a rien à ajouter, sur ce point, à la déclaration de Flaubert à Sainte-Beuve : « — Vous avez raison, cher maître, j'ai donné le coup de pouce, j'ai forcé l'histoire, et, comme vous le dites fort bien, j'ai « voulu faire un siège ». Mais dans un sujet militaire, où est le mal ? Et puis, je ne l'ai pas complètement inventé, ce siège ; je l'ai seulement un peu chargé. Là est toute ma faute. » La vraie erreur historique de Flaubert, dans cette partie du roman, c'est d'avoir fait rentrer Hamilcar à Carthage pendant le siège de la ville : « Il (Hamilcar) résolut, dit Flaubert (p. 298) de rentrer à Carthage pour y prendre des soldats et recommencer la guerre. » Or, cela est en contradiction avec ce que nous dit Polybe. Hamilcar n'est pas rentré à Carthage pendant le siège ; au contraire, il n'a jamais cessé, secondé par les armées d'Hannibal et de Narr'Havas, de tenir la campagne et de harceler les assiégeants. Cf. Polybe :

(82) διόπερ Ἀμίλκας, ἔχων τοῦτόν τε καὶ Ναράυαν, ἐπήει τὴν χώραν, διακλείων τὰς χορηγίας τοῖς περὶ τὸν Μάθω καὶ Σπένδιον.

(84) εἰς τοιαύτην γὰρ αὐτοὺς οἱ περὶ τὸν Ἀμίλκαν ἔνδειαν καθίστασαν τῶν ἐπιτηδείων ὥστ' ἀναγκασθῆναι τέλος αὐτοὺς διαλῦσαι τὴν πολιορκίαν.

Ce sont donc des inventions de Flaubert, que la scène de la poursuite acharnée, par les mercenaires, d'Hamilcar rentrant à Carthage; que la réunion sous les murs de Carthage de tous les peuples de l'Afrique du Nord, groupés derrière les mercenaires; et nous ne dirons rien du stratagème de Spendius, pratiquant une brèche dans l'aqueduc, puisque nous avons déjà montré que l'aqueduc lui-même était un anachronisme.

De toutes les péripéties du siège nous ne voulons retenir qu'une seule, à savoir le sacrifice d'enfants qui termine le ch. XIII. Aucun historien ancien ne nous dit si, précisément en cette circonstance, il y eut à Carthage un sacrifice de cette nature. Ce qui est incontestable, c'est la vraisemblance de ce sacrifice, même à cette date. Les autorités que cite Flaubert pour se justifier sur ce point sont irréfutables : « — Mais, pour le passage de Montesquieu relatif aux immolations d'enfants, écrit-il à Sainte-Beuve, je m'insurge. Cette horreur ne fait pas dans mon esprit un doute. Songez donc que les sacrifices humains n'étaient pas complètement abolis en Grèce à la bataille de Leuctres, 370 av. J.-C. Malgré la condition imposée par Gélon (480), dans la guerre contre Agathocle (302) on brûla, selon Diodore (cf. livre XX, ch. XIV), deux cents enfants, et, quant aux époques postérieures, je m'en rapporte à Silius Italicus, à Eusèbe (cf. *Préparation évangélique*, livre I), et surtout à saint Augustin, lequel affirme que la chose se passait encore quelquefois de son temps. » Flaubert aurait pu encore invoquer l'autorité de Tertullien, qui dit, dans l'*Apologétique*, ch. VIII : « En Afrique, on immolait publiquement des enfants à Saturne, jusqu'au proconsulat de Tibère. » Tertullien ajoute que le magistrat romain fit crucifier les sacrificateurs, et il s'écrie : « J'en prends à témoin les soldats de mon pays qui exécutèrent les ordres du proconsul. Et cependant, aujourd'hui même, en secret, dans l'ombre, ils sont pratiqués encore, ces sacrifices exécrationnels ! » Flaubert n'a donc pas cédé à la tentation de commettre un anachronisme pour produire un effet d'horreur.

Avec le ch. XIV (LE DÉFILÉ DE LA HACHE), on arrive au récit des opérations décisives, qui vont assurer l'extermination des Barbares. Par suite de l'erreur que nous avons signalée tout à l'heure, Flaubert est amené à en commettre encore deux autres au début du chapitre : il fait sortir une seconde fois de Carthage Hamilcar qui n'y avait jamais été enfermé pendant le siège, et il y fait rentrer Narr' Havas qui, d'après Polybe (82) n'avait jamais cessé, au cours du siège, de tenir la campagne avec Hamilcar. Mais il se remet à suivre Polybe (83) quand il nous parle de l'appui donné à Carthage, dans des circonstances si critiques, par Hiéron, tyran de Syracuse, et par les Romains. C'est dans Polybe encore (84) qu'il trouve l'indication de la nouvelle tactique adoptée par Hamilcar, dans les montagnes, avec l'aide des Numides. Il est vrai que la manœuvre même par laquelle Hamilcar enferme les mercenaires dans le défilé de la Hache, à peine indiquée chez Polybe :

ἐπιστρατοπέδευσας αὐτοῖς ἀνυπονόητους ἐν τόποις ἀφύεσι μὲν πρὸς τὴν ἐκείνων χρεῖαν, εὐφρέσι δὲ πρὸς τὴν ἑαυτοῦ δύναμιν.

est plus longuement développée chez Flaubert.

Le tableau des tortures subies par les Barbares dans le défilé n'a nullement été — est-il besoin de le dire ? — inspiré par le texte grec. Qu'on en juge par ces quelques passages, les plus expressifs de l'endroit, relevés dans les ch. 84 et 85 :

(84) εἰς τοῦτέ τι γὰρ περιστάσει· ὅττι μὴτε διακινδυνεύειν τολμῶντας, μήτ' ἀποδρᾶναι δυναμένους, διὰ τῇ τέρρῃ καὶ χάρακι περιειληφθαι πανταρχόθεν, τέλος ὑπὸ τοῦ λιμοῦ συναγομένους ἐσθίειν ἀλλήλων ἀναγκασθῆναι.

(85) Ἐπεὶ δὲ κατεχρήσαντο μὲν ἀσεβῶς τοὺς αἰχμαλώτους, τροφῇ ταύτῃ χρῶμενοι· κατεχρήσαντο δὲ τὰ δουρικὰ τῶν σωμάτων, ἐβούθει ἐκ τοῦ Τύνητος οὐδεῖς.

Mais ici, pour peindre les souffrances atroces des mercenaires, Flaubert pouvait puiser dans un bagage de connaissances spéciales très précises, de sorte que ces quelques pages peuvent nous révéler, si nous en croyons un juge tel que M. René Dumesnil (p. 215 sqq.), « la tournure d'esprit scientifique » de Flaubert. Après avoir cité quelques passages : « N'est-ce point, dit M. Dumesnil, décrire avec une force de terrifiante réalité le délire qui s'empare de ces corps débilisés et affaiblis, et qui les pousse, en cherchant dans la montagne une porte pour s'enfuir, à tenter mille fois sans se lasser un effort dont l'insuccès mille fois déjà constaté leur a cependant révélé la vanité ? » Comparant alors les passages de Flaubert qu'il a cités avec une page du docteur Knut Hamsun (*La Faim*, traduit du norvégien par Edmond Bayle, un vol. in-18, Paris et Leipzig, Albert Langen, 1895), M. Dumesnil ajoute : « — Ce passage... écrit par celui-là même qui éprouva les affres de la faim, ne donne pas plus la sensation de la vérité que les pages de Flaubert qui, sans doute, n'endura jamais un pareil supplice. » Et il conclut que Flaubert a atteint « la vérité complète par une méthode purement objective, et par la seule logique de l'induction scientifique ». Voilà un jugement que nous avons toutes raisons de croire bien fondé. Il eût certainement surpris les critiques de 1862, notamment cet étonnant Saint-René-Taillandier, qui estimait que : « la critique doit reprocher sans ménagement à l'auteur de *Salammbô*... l'inhumanité de ses peintures, » et qui conseillait gravement à Flaubert de relire « Virgile, le chantre de la Phénicienne Didon, et le Carthaginois Ténéce, peintre si doux de la sympathie humaine » ; de « songer à ces paroles si tendres, si profondes : *Sunt lacrymae rerum* » et d'« achever le vers en le méditant : *Mentem mortalia tangunt* ». La vérité, c'est que Flaubert, ne trouvant plus dans les historiens les renseignements nécessaires, les a cherchés dans les documents scientifiques de valeur réelle qu'il avait réunis. Aussi le chapitre est-il, non seulement vraisemblable au point de vue historique, mais, ce qui vaut encore mieux, *scientifiquement vrai*.

Les événements qui suivent sont notés dans Polybe (ch. 85). C'est d'abord l'ambassade des dix chefs barbares auprès d'Hamilcar, qui les retient prisonniers. Le récit de Flaubert est conforme au texte grec, mais il est naturellement plus vivant, plus « en scène », et relevé par quelques épisodes saisissants (Ex. : les mercenaires « se ruant tous, à plat ventre » sur le plat de courges du suffète ; Spendius, reprenant brusquement, devant son maître, ses habitudes d'esclave, et ramassant l'anneau d'Hamilcar). C'est ensuite la destruction complète, par les éléphants d'Hamilcar, des survivants du défilé de la Hache. (Disons-le en passant, la description, ici, est un peu de la même tonalité que dans

un passage analogue de la bataille du Macar : « On ne distinguait qu'un large amas où les chairs humaines faisaient des taches blanches, les morceaux d'airain, des plaques grises, le sang, des fusées rouges : les horribles animaux, passant au milieu de tout cela, creusaient des sillons noirs. »)

Les opérations des deux armées d'Hamilcar et d'Hannibal contre la place de Tunis, occupée par Mâtho, sont exposées par Polybe, au ch. 86, que Flaubert suit exactement. Mais, comme nous l'avons déjà fait prévoir, dans *Salammbô*, nous avons partout Hannon à la place d'Hannibal. Flaubert s'explique du reste là-dessus, toujours avec la plus grande franchise, dans la lettre à Sainte-Beuve : « — Autre et dernière coquinerie : Hannon. Par amour de la clarté, j'ai faussé l'histoire quant à sa mort. Il fut bien, il est vrai, crucifié par les mercenaires, mais en Sardaigne. Le général crucifié à Tunis, en face de Spendius, s'appelait Hannibal. Mais quelle confusion cela eût fait pour le lecteur ! » Enregistrons purement et simplement un tel aveu : si nous voulions insister, nous pourrions y voir la preuve que Flaubert, bien loin de vouloir toujours faire étalage d'érudition, s'est au contraire préoccupé parfois de ne pas dérouter le lecteur, et de ne pas brouiller, par des précisions inutiles, les connaissances historiques générales qu'il pouvait avoir. — Quant au crucifiement d'Hannon *en face* des mercenaires également crucifiés par Hamilcar, il y a ici une mise en scène qui n'est pas dans Polybe. Il est vrai que dans Polybe nous trouvons un autre effet dramatique, de genre à peu près analogue : Mâtho, après sa victoire sous les murs de Tunis, crucifie Hannibal *sur la croix même de Spendius*. L'invention de Flaubert est au moins aussi vraisemblable que celle de Polybe, et l'effet produit est peut-être plus grand.

Enfin, la dernière bataille, livrée à Hamilcar, en vue de Carthage, par les survivants de l'armée de Mâtho, sur laquelle il n'y a presque rien dans Polybe (87), est particulièrement développée dans Flaubert. Il se rendait bien compte, cependant, que tant de batailles, dans un seul roman, finiraient par paraître fatigantes. Il a néanmoins voulu nous présenter une dernière fois son héros dans toute sa beauté farouche ; il a voulu nous inspirer de la sympathie pour Mâtho, en lui prêtant une âme généreuse, « sensible » même (ex. : p. 402 : « et son amour, qu'il refoulait, se répandit sur ses compagnons d'armes. Il les chérissait comme des portions de sa propre personne, de sa haine, et il se sentait l'esprit plus haut, les bras plus forts ; tout ce qu'il fallut exécuter lui apparut nettement. Si parfois des soupirs lui échappaient, c'est qu'il pensait à Spendius ») ; il a voulu embellir la fin de sa carrière tragique et donner à sa dernière bataille les proportions d'une épopée.

C'est pour la même raison qu'il a longuement développé le récit (ch. XV : MATHO) de toutes les tortures qui précédèrent la mort de Mâtho. Il ne pouvait pas se contenter de dire, comme Polybe (88), qu'on fit périr Mâtho dans les supplices :

ἀγάγοντες οἱ νέοι τὸν θρίαμβον διὰ τῆς πόλεως πᾶσαν αἰκίαν ἐπεδείξαντο ταῖς περὶ τὸν Μάθω.

La donnée romanesque de l'ouvrage exigeait que Salammbô, épousant Narr'Havas, vît le supplice de celui qui l'avait aimée, et reconnût, dans cette « longue forme complètement rouge », l'homme qui lui avait dit sous la tente des paroles enflammées ; il fallait qu'elle expirât à son

tour, « pour avoir touché au manteau de Tanit » sans doute, mais encore et surtout pour avoir reconnu trop tard qu'elle aimait le chef des Barbares. L'historien n'a donc pas plus le droit de réclamer ici la vérité historique que dans les chapitres III, V, X et XI (SALAMMBÔ, TANIT, LE SERPENT, SOUS LA TENTE).

Quelle conclusion pouvons-nous tirer maintenant de ces observations rapides ? Il s'en dégage, selon nous, l'impression de la *sincérité absolue* des études historiques par lesquelles Flaubert s'est préparé à écrire son roman. Nous avons volontairement négligé, encore une fois, toute la reconstitution *archéologique* que Flaubert a tentée dans *Salammbô*. Sauf pour quelques passages, où l'exactitude archéologique nous paraissait être absolument indispensable à l'exactitude historique (fortifications de Carthage, port de Carthage, constitution carthaginoise), nous avons volontairement écarté toutes les questions d'histoire de l'art phénicien, d'histoire de la religion phénicienne, d'histoire des mœurs, d'économie politique ancienne, même, que le roman soulève à chaque page. Nous avons voulu simplement suivre la trame du récit de *Salammbô*, en montrant que les faits et les personnages y étaient le plus possible conformes à la vérité historique. Essayons maintenant de résumer en quelques mots les résultats acquis.

1°)

Pour tout ce qui concerne les événements historiques rapportés dans *Salammbô*, Flaubert a suivi pas à pas Polybe (I, LXV à la fin). — Il a trouvé des indications, sur plusieurs faits particuliers, dans quelques autres auteurs anciens, mentionnés par lui dans ses lettres à Froehner et Sainte-Beuve, et que nous avons nous-même signalés au passage.

2°)

Il ne s'est écarté que rarement, et toujours à bon escient, de la vérité historique, vérité représentée ici, en l'absence de tout autre ouvrage d'ensemble complet, par Polybe. — Parmi ces différences entre le récit de Flaubert et le texte de Polybe, il convient de distinguer :

a) les erreurs positives incontestables (présence de Narr'Havas à Carthage avant le début des hostilités, ch. I ; — rentrée d'Hamilcar à Carthage pendant le siège, ch. XII ; — existence d'un aqueduc dans la Carthage punique, ch. XII ; — substitution d'Hannon à Hannibal comme chef de la deuxième armée carthaginoise pendant la dernière partie de la guerre, ch. XIV).

b) les additions faites par Flaubert au texte de Polybe. Nous avons démontré, croyons-nous, que ces additions, si elles peuvent être jugées arbitraires par un historien scrupuleux, ne sont toutefois jamais en contradiction, ni avec les notions générales que tout homme cultivé peut avoir sur l'histoire et la civilisation carthagoises (alliance des Numides et des Barbares, ch. VI ; — sacrifice d'enfants, ch. XIII), ni avec le caractère des personnages mis en scène (portrait d'Hannon et discours de Spendius aux Barbares pour les exciter à la révolte, ch. II ; — récit de la visite des Carthagoins au camp des mercenaires, ch. IV ; — détails sur l'enfance d'Hannibal, ch. VII ; — description de la séance du Conseil, ch. VII — tableau des richesses d'Hamilcar, ch. VII).

3°)

Il existe dans *Salammbô* un certain nombre de grandes scènes, évidemment écrites en vue d'un « effet littéraire », et dans lesquelles l'imagination du romancier ne s'est pas fait faute de développer, d'enrichir, de vivifier le récit, plutôt sec et bref, de Polybe (le défilé des Barbares dans Carthage, ch. II ; — Giscon au camp des mercenaires, ch. IV ; — bataille d'Utique, ch. VI ; — bataille du Macar, ch. VIII ; — siège du camp d'Hamilcar, ch. IX ; — incendie du camp d'Autharite, ch. XI ; — le défilé de la Hache, ch. XIV ; — la dernière bataille livrée par Mâtho, ch. XIV, et le supplice de Mâtho, ch. XV). De toutes ces scènes, quelques-unes étaient simplement indiquées par Polybe, d'autres sont tout entières de l'invention de Flaubert. Mais nous avons fait remarquer que quelques-uns de ces tableaux étaient justifiés par les nécessités de l'intrigue romanesque (cf. par exemple le supplice de Mâtho) ; que la plupart des autres servaient à rendre les situations plus dramatiques et les caractères plus vivants (défilé des Barbares, bataille du Macar, défilé de la Hache, etc.). Il ne nous semble pas d'ailleurs que Flaubert se soit laissé aller, dans ces passages, aux transports d'une imagination désordonnée. Au contraire, les détails précis et topiques y sont tellement abondants, les lois de la vraisemblance historique et psychologique si scrupuleusement respectées, qu'on n'a pas un seul instant l'impression d'être dans une fausse Carthage.

L'étude que nous avons tentée nous permet, croyons-nous, de répondre à la question si souvent posée : Quelle est la nature et la valeur de la méthode suivie par Flaubert dans ses romans d'évocation historique ? Flaubert s'entoure des documents les plus précis ; il suit aussi loin qu'il le peut les sources historiques, parfaitement dignes de foi, qu'il a choisies ; lorsqu'il ajoute ou lorsqu'il imagine, c'est pour donner plus de couleur et de vie à la réalité historique, mais c'est toujours sans s'écarter de la vraisemblance, sans se mettre en contradiction avec les données précises que nous pouvons avoir puisées déjà, et qu'il a puisées lui-même dans les textes. La méthode de Flaubert est une *méthode inductive*, grâce à laquelle l'écrivain a suppléé, par des conjectures toujours plausibles, et *seulement lorsque les textes précis lui manquaient*, au silence ou à la sécheresse des œuvres historiques dont il se servait. Les romans d'évocation historique de Flaubert ne sont donc pas, du moins en ce qui concerne les faits et les personnages, des œuvres de fantaisie : elles reposent sur un terrain d'informations solides. Sans doute, le romancier ne s'est pas toujours maintenu sur ce terrain scientifique ; les exigences du genre le lui interdisaient ; il a parfois (et non toujours comme on le dit souvent) interprété un peu librement ses textes ; il les a interprétés en poète et en artiste ; il leur a parfois fait dire un peu plus qu'ils ne disaient. Mais où voit-on que les historiens eux-mêmes s'interdisent de « solliciter » les textes, et de conjecturer, quand cela leur paraît possible et raisonnable, ce qu'ils n'y voient pas ? Avec des textes simplement reproduits et commentés, on ne ferait même pas un livre d'histoire. Reprochera-t-on à Flaubert d'avoir sauvegardé, dans un roman historique, les droits de l'imagination, ou, pour mieux dire, de l'interprétation prudente et réfléchie ?

APPENDICE II

“HÉRODIAS”

COMMENTAIRE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE

Ce travail n'est pas une étude de sources. Nous n'avons pas, en effet, pour *Hérodias* comme pour la *Tentation*, la liste exacte, dressée par Flaubert lui-même, des ouvrages qu'il avait consultés. Nous n'avons pas non plus ici, comme pour *Salammbô*, une source historique principale, un récit d'historien que l'on puisse comparer, point par point, d'un bout à l'autre, à celui de Flaubert. En effet, le récit de la décollation de Jean-Baptiste par les évangélistes saint Mathieu et saint Marc, que nous reproduisons, contient tout au plus le sujet de la nouvelle de Flaubert, il n'en constitue pas la trame.

Dans sa correspondance, au moment où il composait *Hérodias*, Flaubert nous apprend qu'il lisait Josèphe et Suétone. Il ne faudrait évidemment pas en conclure qu'il n'ait lu que ces deux auteurs. Il est incontestable que la Bible devait être, et a été en effet pour lui, en un pareil sujet, la première source d'information. Nous savons, d'autre part, que Flaubert connaissait Renan, qu'il admirait ses ouvrages (avec quelques réserves) et qu'il suivait avec intérêt la publication des *Origines du christianisme*. Or, en 1876, Renan avait déjà publié quatre volumes sur sept de son grand ouvrage : *Vie de Jésus*, 1863; *Les Apôtres*, 1866; *Saint Paul*, 1869, et *l'Antechrist*, 1873. Il n'est pas téméraire de croire que Renan a été pour Flaubert un guide sûr dans l'interprétation des Ecritures et de Josèphe. Les *Origines du Christianisme* sont, à notre avis, la première « source secondaire » d'*Hérodias*.

Mais nous n'avons pas voulu nous borner à indiquer les passages de l'Ecriture, de Suétone, de Josèphe et de Renan qui ont été certainement utilisés par Flaubert dans la rédaction de son ouvrage. Nous avons voulu nous placer au point de vue d'un lecteur de nos jours, qui, trouvant dans *Hérodias* des allusions fréquentes et très précises, du moins à première vue, à des faits historiques assez particuliers, à des institutions et à des mœurs qui ne lui sont pas familières, veut s'assurer par lui-même, et à l'aide des instruments de travail dont nous pouvons disposer aujourd'hui, que la nouvelle de Flaubert repose sur une base solide d'informations, et que la reconstitution tentée par lui du monde juif à l'époque de Jésus n'est ni fausse ni artificielle.

Nous avons donc cité, toutes les fois que cela était possible, le

passage des auteurs anciens où Flaubert a directement puisé ses informations, et parfois ses expressions mêmes ; c'est ainsi par exemple que nous avons retrouvé, à l'aide des précieuses « *Concordantiae* » de Dutripon, les textes des prophètes que Flaubert a groupés, dans un ingénieux centon, lorsqu'il a écrit la vigoureuse invective de Iaokannan contre Hérodiad. Nous avons également reproduit les pages de Renan dont Flaubert s'est directement inspiré en plusieurs endroits. En ce qui concerne les auteurs latins ou grecs, nous avons cité les quelques phrases de Suétone où Flaubert a trouvé des renseignements sur des personnages romains (Vitellius le père, Vitellius le fils, Mnester, l'affranchi Asiaticus), et les textes de Martial et de Juvénal où il a pu prendre quelque idée de la danse de caractère exécutée par Salomé. Nous avons jugé inutile de transcrire les passages de Josèphe, car ils étaient presque toujours utilisés dans les extraits de Renan que nous reproduisions ; les notes de Renan, d'ailleurs, renvoient au texte grec.

Mais nous n'avons pas cru devoir nous en tenir là. Nous avons cherché des éclaircissements, des renseignements sur les personnages, sur les institutions et sur les mœurs même dans des ouvrages que Flaubert n'a pu connaître. Il ne nous a pas paru possible, en effet, de suivre une autre méthode, étant donné que nous n'avions aucun document qui nous renseignât sur le nombre et la nature des ouvrages spéciaux consultés par Flaubert ; il n'était guère aisé de recommencer son travail, et de retrouver toujours sur chaque point particulier, la source même où il avait puisé. Mais, lorsque nous trouvions dans des ouvrages d'une valeur scientifique sérieuse la confirmation de ce que Flaubert avançait, l'explication très claire des allusions historiques si nombreuses dans son livre, et des conclusions tout à fait conformes aux siennes sur les institutions, les mœurs et les idées religieuses des Juifs, nous pouvions légitimement penser que la préparation d'*Hérodiad* avait été sérieusement faite ; nous pouvions croire que le travail de Flaubert avait été d'autant plus méritoire que ses recherches avaient dû être plus pénibles, puisqu'il était privé, en 1876, des ouvrages d'ensemble et des livres de vulgarisation dont nous pouvons aujourd'hui disposer. Il nous est même arrivé de retrouver ainsi, par une voie indirecte, la source véritable que Flaubert a seule connue. Par exemple, nous ne nous sommes pas fait faute de nous renseigner souvent dans l'*Histoire du peuple d'Israël* d'Ernest Renan. Flaubert n'a pu connaître cet ouvrage, qui n'a commencé de paraître qu'en 1888. Mais, comme Renan lui-même cite ses sources, nous avons bien souvent retrouvé, dans les notes de Renan, l'indication exacte de quelques textes anciens ou de quelques passages de l'Écriture qui, eux, ont été connus par Flaubert, et dont il s'est certainement servi, puisqu'il est arrivé lui-même, sur ces points, aux mêmes résultats que l'historien du peuple d'Israël.

Comme notre précédente étude sur la reconstitution historique dans *Salammbô*, notre commentaire sur *Hérodiad* est destiné à justifier certains jugements que nous avons portés sur la sincérité du travail de Flaubert, sur la sûreté de son information, sur la scrupuleuse exactitude qu'il apportait dans la préparation de ses romans historiques. Il ne nous reste donc qu'à renvoyer à ces jugements (Cf. particulièrement ch. VI : *Sur la conception des caractères*, et ch. VIII :

l'Evocation). Nos deux travaux sur *Salammbô* et *Hérodiades*, joints à notre ouvrage à titre de pièces justificatives, prouveront, nous voulons le croire, que nos appréciations étaient légitimes, et qu'il se pourrait, au contraire, que certaines critiques adressées aux romans historiques de Flaubert ne fussent pas fondées.

P. 167. La citadelle de Machœrous...

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, t. V, p. 275. (Sous Hérode le Grand), Alexandrium, Hyrcanie, Machéro, Massada, réunies en Etat, constituaient un ensemble de forteresses comme peu de royaumes en ont jamais possédé. Les constructions de Machéro, entreprises en quelque sorte contre nature, ces chambres d'une beauté merveilleuse, ces citernes inépuisables au milieu du site le plus terrible, élevées comme un défi au désert arabe, frappèrent d'admiration tous ceux qui les virent. (*Josèphe*, B. J. VII, VI, 2.)

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 114. Makaur ou Machéro était une forteresse colossale bâtie par Alexandre Jannée, puis relevée par Hérode, dans l'un des ouadis les plus abrupts à l'orient de la mer Morte (aujourd'hui M'Kaur, au-dessus du ouadi Zerka-Mnaïn; voir la carte de la mer Morte, par M. Vignes, Paris, 1865). C'était un pays sauvage, étrange, rempli de légendes bizarres et qu'on croyait hanté des démons. (*Jos.*, B. J. VII, VI, 8.) La forteresse était juste à la limite des états de Hâreth et d'Antipas. A ce moment-là, elle était en la possession de Hâreth. (*Jos.*, Ant. XVIII, V, 1.) Celui-ci, averti, avait tout fait préparer pour la fuite de sa fille qui, de tribu en tribu, fut reconduite à Pétra.

P. 168. Le tétrarque Hérode Antipas.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 59. Les trois fils (d'Hérode le Grand) ne furent que des lieutenants des Romains, analogues aux radjahs de l'Inde sous la domination anglaise. Antipater ou Antipas, tétrarque de la Galilée et de la Pérée, dont Jésus fut le sujet durant toute sa vie, était un prince paresseux et nul. (*Jos.*, Ant. XVIII, V; VII, 1 et 2; *Luc*, III, 19.)

... favori et adulateur de Tibère. (*Jos.*, Ant., XVIII, 11, 3; IV, 5; V, 1.)

... trop souvent égaré par l'influence mauvaise de sa seconde femme Hérodiade. (*Jos.*, Ant., XVIII, VII, 2.)

P. 168. Coup d'œil d'Antipas sur la Judée. (Cf. le lever du jour sur Machœrous avec le lever du jour sur Carthage, à la fin du ch. I de *Salammbô*.)

P. 169. La tour Antonia.

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, V, p. 128. (Sous Alexandre Jannée), la tour Bâris (plus tard Antonia), était dans le style le plus grandiose des fortifications de ce temps.

Id., *ibid.*, p. 270. (Hérode le Grand) travailla aussi à la vieille tour Bâris, qui dominait le temple du côté Nord; mais, du nom de son premier protecteur, il l'appela Antonia.

P. 169. Tibérias, où peut-être il ne reviendrait plus.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 150. Tibériade, ville toute profane, peuplée en grande partie de païens, et résidence habituelle d'Antipas. (*Jos.*, *Ant.*, XVIII, II, 3.)

P. 169. Le lac, maintenant, semblait en lapis-lazuli.

FLAUBERT, *Corr.*, I, 328. A sa mère.

Jérusalem, 25 août 1850.

« Nous sommes revenus avant-hier de Jéricho, du Jourdain et de la mer Morte. Deux ou trois fois j'ai senti que la tête me partait. Nous avions une escorte de huit cavaliers, nous faisons des courses au galop, à fond de train... sous un ciel outre mer comme du lapis-lazuli. »

P. 170. C'étaient les troupes du roi des Arabes.

RENAN, *Les Apôtres*, p. 174. Après le renvoi de Pilate et les concessions faites aux indigènes par Lucius Vitellius, on eût pour principe de laisser le pays se gouverner selon ses lois. Mille tyrannies locales profitèrent de la faiblesse d'un pouvoir devenu insouciant. Damas, d'ailleurs, venait de passer entre les mains du roi nabatéen Hartat ou Hâreth, dont la capitale était à Pétra. Ce prince, puissant et brave, après avoir battu Hérode Antipas et tenu tête aux forces romaines commandées par le légat impérial Lucius Vitellius, avait été merveilleusement servi par la fortune. La nouvelle de la mort de Tibère (16 mars 37) avait subitement arrêté Vitellius. Hâreth s'était emparé de Damas et y avait établi un ethnarque ou gouverneur.

P. 170. ... pour prendre Hérodiade. ... (Cf. aussi, p. 177-178.)

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 113. Un des caractères les plus fortement marqués de cette tragique famille des Hérodes était Hérodiade, petite-fille d'Hérode le Grand. Violente, ambitieuse, passionnée, elle détestait le judaïsme et méprisait ses lois. (*Jos.*, *Ant.*, XVIII, v, 4.)

Elle avait été mariée, probablement malgré elle, à son oncle Hérode, fils de Marianne, qu'Hérode le Grand avait déshérité. (*Jos.*, *Ant.*, XVIII, iv, 2.)

... et qui n'eut jamais de rôle public. — Matthieu, XIV, 3, dans le texte grec, et Marc, VI, 17, veulent que ce soit Philippe, mais c'est là certainement une inadvertance. (Cf. *Jos.*, *Ant.*, XVIII, v, 1 et 4.)

La position inférieure de son mari, à l'égard des autres personnes de sa famille, ne lui laissait aucun repos; elle voulait être souveraine à tout prix. Antipas fut l'instrument dont elle se servit. (*Jos.*, *Ant.*, XVIII, vii, 1, 2; *B. J.*, II, ix, 6.)

Cet homme faible, étant devenu éperdument amoureux d'elle, lui promit de l'épouser et de répudier sa première femme, fille de Hâreth, roi de Pétra et émir des tribus voisines de la Pérée.

P. 170. Agrippa, sans doute, l'avait ruiné chez l'empereur?

RENAN, *Les Apôtres*, p. 242. Hérode Agrippa, petit-fils d'Hérode le Grand, avait réussi, depuis l'année 41, à recomposer la royauté de son aïeul. Grâce à la faveur de Caligula, il était parvenu à réunir sous sa

domination la Batanée, la Trachonitide, une partie de Hauran, l'Abilène, la Galilée, la Pérée. Le rôle ignoble qu'il joua dans la tragédie qui porta Claude à l'Empire acheva sa fortune. (*Jos., Ant., XIX, 14; B. J., II, XI.*)

P. 172. (Cf. aussi p. 212 et suivantes.) Iaokanann, le même que les Latins appellent saint Jean-Baptiste.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 113 et suivantes. — Jean fut bientôt arrêté dans sa carrière prophétique. Comme les anciens prophètes juifs, il était au plus haut degré frondeur des puissances établies. La vivacité extrême avec laquelle il s'exprimait sur leur compte ne pouvait manquer de lui susciter des embarras. (*Luc, III, 19.*)

En Judée, Jean ne paraît pas avoir été inquiété par Pilate. Mais dans la Pérée, au delà du Jourdain, il tombait sur les terres d'Antipas. Ce tyran s'inquiéta du levain politique mal dissimulé dans les prédications de Jean. Les grandes réunions d'hommes formées par l'enthousiasme religieux et patriotique autour du Baptiste avaient quelque chose de suspect. (*Jos., Ant., XVIII, v, 2.*)

Un grief tout personnel vint d'ailleurs s'ajouter à ces motifs d'Etat et rendit inévitable la perte de l'austère censeur..... L'union presque incestueuse (*Lévit., XVIII, 16*) d'Antipas et d'Hérodiade s'accomplit alors. Les prescriptions juives sur le mariage étaient sans cesse une pierre de scandale entre l'irréligieuse famille des Hérodes et les Juifs sévères. (*Jos., Ant., XV, VII, 10.*)

Les membres de cette dynastie nombreuse et assez isolée étant réduits à se marier entre eux, il en résultait de fréquentes violations des empêchements établis par la loi. Jean fut l'écho du sentiment général en blâmant énergiquement Antipas. (*Matth., XIV, 4; Marc, VI, 18; Luc, III, 19.*)

C'était plus qu'il n'en fallait pour décider celui-ci à donner suite à ses soupçons. Il fit arrêter le Baptiste et ordonna de l'enfermer dans la forteresse de Machéro, dont il s'était probablement emparé après le départ de la fille de Hâreth. (*Jos., Ant., XVIII, v, 2.*)

Plus timide que cruel, Antipas ne désirait pas le mettre à mort. Selon certains bruits, il craignait une sédition populaire (*Matth., XIV, 5*), selon une autre version (*Marc, VI, 20; Luc, IX, 7*), il aurait pris plaisir à écouter le prisonnier, et ces entretiens l'auraient jeté dans de grandes perplexités. Ce qu'il y a de certain, c'est que la détention se prolongea et que Jean conserva du fond de sa prison une liberté d'action étendue. Il correspondait avec ses disciples et nous le retrouverons encore en rapport avec Jésus. Sa foi dans la prochaine venue du Messie ne fit que s'affirmer; il suivait avec attention les mouvements du dehors et cherchait à y découvrir les signes favorables à l'accomplissement des espérances dont il se nourrissait.

P. 172. Ambassade de Jean vers Jésus.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 202-203. Pendant que la joyeuse Galilée célébrait dans les fêtes la venue du bien-aimé, le triste Jean, dans sa prison de Machéro, s'exténuaient d'attente et de désirs. Les succès du jeune maître qu'il avait vu quelques mois auparavant à son école arrivèrent jusqu'à lui. On disait que le Messie prédit par les Prophètes,

celui qui devait rétablir le royaume d'Israël, était venu et démontrait sa présence en Galilée par des œuvres merveilleuses. Jean voulut s'enquérir de la vérité de ce bruit, et, comme il communiquait librement avec ses disciples, il en choisit deux pour aller vers Jésus en Galilée. (*Matth.*, XII, 2 et suivants ; *Luc*, VII, 18 et suivants.)

Les deux disciples trouvèrent Jésus au comble de la réputation. L'air de fête qui régnait autour de lui les surprit ; accoutumés aux jeûnes, à la prière obstinée, à une vie toute d'aspirations, ils s'étonnèrent de se voir tout à coup transportés au milieu des joies de la bienvenue. Ils firent part à Jésus de leur message : « Es-tu celui qui doit venir ? Devons-nous en attendre un autre ? » Jésus, qui dès lors n'hésitait plus guère sur son propre rôle de Messie, leur énuméra les œuvres qui devaient caractériser la venue du royaume de Dieu, la guérison des malades, la bonne nouvelle du salut prochain annoncé aux pauvres ; il faisait toutes ces œuvres : « Heureux donc, ajouta-t-il, celui qui ne doutera pas de moi ! » On ignore si cette réponse trouva Jean-Baptiste vivant, ou dans quelles dispositions elle mit l'austère ascète.

Mourut-il consolé et sûr que Celui qu'il avait annoncé vivait déjà, ou bien conserva-t-il des doutes sur la mission de Jésus ? Rien ne nous l'apprend. En voyant cependant son école se continuer parallèlement aux Eglises chrétiennes, on est porté à croire que, malgré sa considération pour Jésus, Jean ne l'envisagea pas comme ayant réalisé les promesses divines.

P. 173. Il exérait les Juifs, comme tous les Samaritains.

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, t. IV, livre VII, ch. VI et XIII, *Sur l'hostilité des Samaritains et des Juifs*.

P. 173. Leur temple de Garizim... n'existait plus depuis le roi Hyrcan.

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, t. V, p. 37. (Hyrcan) attaqua les Samaritains, prit Sichem et le mont Garizim dont il détruisit le temple. ... Samarie était le centre des haines les plus puissantes contre le nom juif. Jean Hyrcan dut revenir à la charge dans les dernières années de son règne... Samarie fut prise après un siège d'un an. (*Jos.*, *Ant.*, XIII, x, 3.)

La haine juive s'en donna à cœur joie. La ville fut détruite avec des raffinements pour qu'il n'en restât aucune trace. Le jour de sa destruction fut inscrit au calendrier des bons jours, le 25 novembre (an 108).

P. 175. Tous ces monts autour de lui, comme des étages de grands flots pétrifiés.

Salammbô, ch. I, p. 17. Ils étaient sur la dernière terrasse. Une masse d'ombre énorme s'étalait devant eux, et qui semblait contenir de vagues amoncellements, pareils aux flots d'un océan noir pétrifié. (Sur le ton du passage, cf. les textes sur Machabéus.)

P. 179. Les chemins dans la montagne commencèrent à se peupler...

Salammbô, ch. I, p. 18. Tout s'agitait dans une rougeur épandue, car le dieu, comme se déchirant, versait à pleins rayons sur Carthage

la pluie d'or de ses veines. Les éperons des galères étincelaient, le toit de Khamon paraissait tout en flammes, et l'on apercevait des lueurs au fond des temples, dont les portes s'ouvraient. Les grands chariots arrivant de la campagne faisaient tourner leurs roues sur les dalles des rues. Des dromadaires chargés de bagages descendaient les rampes. Les changeurs dans les carrefours relevaient les auvents de leurs boutiques.

P. 179 (cf. aussi p. 186-188). Un Essénien parut.

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, t. V, p. 57. L'Essénien est un moine qui a sa règle, ses supérieurs... Les supérieurs (épimélètes) obtenaient de leurs subordonnés une obéissance absolue. Il y avait un noviciat d'un an, puis deux ans encore de probation... La seule peine était l'exclusion, prononcée par un tribunal de cent membres. Le costume était celui de tout le monde, mais absolument blanc. Tous les biens étaient en commun. La règle de chaque jour était la principale occupation de la secte. Les soins de la propreté étaient poussés jusqu'à une minutie puérile.

Id., *ibid.*, t. V, ch. VI et VII; p. 64. C'était, pour les Esséniens, une sorte de spécialité : quand on voulait savoir l'avenir on appelait un Essénien. Le nom de trois d'entre eux, Juda sous Aristobule I^{er}, Menahem sous Hérode, Simon sous Archélaüs, est ainsi venu jusqu'à nous.

Id., *ibid.* Au premier siècle de notre ère, ils habitaient surtout du côté d'Engaddi, et sur la rive orientale de la mer Morte. (*Pline*, V, 17.)

... Philon et Josèphe en sont fiers, comme de compatriotes qui ont réalisé sur la terre la vie parfaite, l'idéal d'une existence sans besoins, sans désirs, la complète modération des passions, la sobriété absolue. (*Eusèbe, Préparat. évang.*, VIII, XI; *Josèphe, Ant.* XII, V, 9; XV, X, 4-5; XVIII, I, 5; *B. J.* II, VIII, 2-13; *PHILON, Traité de la vie contemplative.*)

P. 180. Quant à celui qui remuait le peuple avec des espérances conservées depuis Néhémias...

Sur le caractère politique de la prédication de Jean, RENAN, *Vie de Jésus*, p. 108 : Le ton général de ses sermons était sévère et dur. Les expressions dont il se servait contre ses adversaires paraissent avoir été des plus violentes. (*Matth.*, III, 7; *Luc*, III, 7.)

C'était une rude et continuelle invective. Il est probable qu'il ne resta pas étranger à la politique. Josèphe, qui le toucha presque par son maître Banou, le laisse entendre à mots couverts et la catastrophe qui mit fin à ses jours semble le supposer. Les disciples menaient une vie fort austère, jeûnaient fréquemment, affectaient un air triste et soucieux. On voit poindre par moments dans l'école la communauté des biens, et cette pensée que le riche est obligé de partager ce qu'il a. Le pauvre apparaît déjà comme celui qui doit bénéficier en première ligne du royaume de Dieu.

Sur Néhémias, RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, t. IV, ch. VII, p. 90-91 : La haine d'Hérodias contre le chef des bigots, le fondateur de la cité exclusivement religieuse s'explique peut-être encore mieux par là (la sévérité des préceptes de Néhémias relatifs au mariage).

P. 183. J'ai pris un bon soutien, en entrant dans ta famille.

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, t. V, liv. IX, ch. XIV, p. 141, n. 1. Sur les origines de la famille d'Hérode, source certaine : *Jos.*, *B. J.*, I, VI, 2; *Ant.*, XVII, XI, 5; *B. J.*, I, XXI, 71; II, VI, 3.

Sur la prétendue origine infâme d'Hérode, probablement invention des chrétiens, cf. RENAN, *Origines du christianisme*, V, p. 190 : La fable sur l'origine infâme du père d'Hérode, contredite par *Jos.* (*Ant.* XIV, 1, 3; *B. J.*, I, VI, 2) et Nicolas de Damas, paraît venir du groupe des parents de Jésus réfugiés en Batanée, après 70.

P. 183. Le premier des Makkabi vous a chassés d'Hébron.

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, IV, p. 370. Le rétablissement du culte à Jérusalem amena une recrudescence de mauvais traitements. Il y eut des meurtres, des gens réduits en esclavage. Juda Macchabée regarda comme un devoir de venger ses coreligionnaires et il le fit avec cruauté. *L'Idumée* surtout fut rudement châtiée.

P. 183. Hyrcan (vous a) forcés à vous circoncire.

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, V, p. 38. (J. Hyrcan) se tourna vers l'Idumée. Ce fut la plus importante de ses expéditions. Les villes d'Adora et de Marissa furent annexées. Les Iduméens en masse furent circoncis, et passèrent désormais pour des Juifs. (*Jos.*, *B. J.*, IV, IV, 4.)

Un des futurs souverains de la Judée, Hérode, viendra de là; mais les aristocraties ont le souvenir long quand il s'agit d'humilier les plébéiens religieux ou politiques. L'Iduméen n'était pour eux qu'un demi-juif. Hérode, jusqu'à son élévation à la royauté, ne fut qualifié par eux que de cette épithète insultante. (*Jos.*, *Ant.*, XIV, xv, 2.)

P. 183. La haine de Jacob contre Edom.

Genèse, XXXVI, 1, trad. Reuss. Ceci est l'histoire d'Esau, autrement dit Edom... Et Esau prit ses femmes, et ses fils, et ses filles, et toutes les personnes de sa maison, et ses troupeaux, et toutes ses bêtes et tout son avoir qu'il avait acquis dans le pays de Chanaan, et s'en alla... en quittant son frère Jacob... Car leur avoir était trop grand pour qu'ils pussent demeurer ensemble, et le pays de leur séjour ne pouvait les porter à cause de leurs troupeaux. Et Esau s'établit dans les montagnes de Séir. Esau, ce sont les Edomites... Ceci est l'histoire d'Esau, le père des Edomites dans les montagnes de Séir.

P. 184. Elle était vêtue, comme les Romaines, d'une tunique calamistrée.

GUHL et KONER, p. 305. La forme la plus fréquente de la *Palla* est celle qui ressemble à la toge. Elle est remarquable par ses plis multipliés à l'infini.

P. 185. Analogie des titres des officiers de la maison d'Antipas, avec ceux des officiers de la maison d'Hamilcar dans *Salammbô* : le maître des écritures; le chef des pâturages; l'administrateur des salines.

P. 186. Phanuel surgit.

Sur le nom de Phanuel, RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, V, p. 386 : Les quatre anges classiques Gabriel, Michel, Raphaël, Uriel ou Phanuel, ces noms d'anges dont les Esséniens étaient si fiers, et qu'ils gardaient avec un soin si jaloux.

P. 186. Un bouclier d'or, au-dessus, luisait comme un soleil.

Salammbô, p. 149-150. Par terre étaient disposés en croix de larges boucliers d'or et des vases d'argent monstrueux, à goulot fermé, d'une forme extravagante et qui ne pouvaient servir; car on avait coutume de fondre ainsi des quantités de métal pour que les dilapidations et même les déplacements fussent presque impossibles.

P. 189. Des buccins sonnaient.

F. KRANER, *L'Armée romaine*, trad. Baldy-Larroumet, p. 50.

Buccina, corne naturelle ou métallique fortement recourbée. La *buccina* servait aux sonneries des gardes de nuit (*Vigiliae*).

P. 192. Ils descendaient de la déesse Vitellia.

SUÉTONE, *Vitellius*, I. — Vitelliorum originem alii aliam, et quidem diversissimam, tradunt; partim veterem et nobilem, partim vero novam et obscuram, atque etiam sordidam : quod ego per adoratores obtrectatoresque imperatoris Vitellii evenisse opinarer, nisi aliquanto prius de familiae condicione variatum esset. Exstat Q. Eulogii ad Q. Vitellium, divi Augusti quaestorem, libellus, quo continetur Vitellios Fauno, Aboriginum rege, et Vitellia, quae multis locis pro numine coleretur, ortos, toto Latio imperasse; horum residuam stirpem ex Sabinis transisse Romam, atque inter patricios allectam; indicia stirpis mansisse diu, viam Vitelliam ab Janiculo ad mare usque; item coloniam ejusdem nominis quam gentili copia adversus Aequiculos tutandam olim depoposcissent; tempore deinde Samnitici belli, praesidio in Apuliam misso, quosdam ex Vitelliis subsedis Nuceriae; eorumque progeniem longo post intervallo repetisse Urbem atque ordinem senatorium.

P. 193. Les Athéniens lui avaient donné la surintendance des Jeux Olympiques.

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, V, p. 269. Les Hérodes... entrèrent en communication avec les Grecs par leurs goûts, et (à Délos) par l'intermédiaire des colonies juives. Une statue d'Hérode Antipas fut élevée à Délos (*B. C. H.*, III, 366) et à Cos (*C. I. G.*, 2502). Son père Hérode le Grand avait reçu un semblable honneur à Athènes (*C. I. A.*, III, I, 550).

Ayant ouï dire que les Jeux Olympiques étaient devenus pauvres et mesquins, il fit des fondations pour les prix et les sacrifices, si bien qu'une belle inscription lui conféra le titre d'agonothète perpétuel. (*Jos.*, *Ant.* XVI, v, 3; *B. J.*, I, XXI, 12.)

P. 193. Il avait bâti des temples en l'honneur d'Auguste.

RENAN, *ibid.* Le culte d'Auguste était devenu la religion principale des provinces. Les temples de Rome et d'Auguste se multipliaient de toutes parts. Hérode en édifia pour son compte quatre ou cinq, à Césarée, à Sébaste..., en Batanée. Ces temples, surtout celui de Césarée, purent compter entre les plus beaux du temps. Il n'osa pas en élever à Jérusalem. (*Jôs., Ant. XV, ix, 5; X, 3; B. J., I, xxxi, 3-4.*)

Id., ibid., p. 272. Sa grande création de Césarée fut plus belle encore. Le port de Joppé était très mauvais; la Palestine, alors comme aujourd'hui, avait besoin d'un grand port qui la dispensât d'être tributaire d'Acre pour communiquer avec l'Occident. L'emplacement de la petite ville sidonienne appelée Tour de Straton parut à Hérode plus avantageux. Il commença par un Kaesaron, ou Temple de Rome et d'Auguste, le plus beau qu'il eût élevé, et dont les colonnes, bizarrement transportées de leur place, font aujourd'hui notre admiration sur la Piazzetta de Venise. Le temple, situé sur une colline au fond du port, était d'un effet admirable, surtout vu de la haute mer. Deux statues colossales s'y trouvaient : celle d'Auguste en Jupiter Olympien, celle de Rome en Junon. La dédicace s'en fit avec des jeux et une pompe extraordinaire. l'an 10 avant J.-C.

P. 192-194. Sur le caractère de Lucius Vitellius, père de l'empereur.

SUÉTONE, *Vitellius*, 2. Lucius Vitellius (fils de P. Vitellius, chevalier romain et administrateur des biens d'Auguste) ex consulatu Syriae praepositus, Artabanum, Parthorum regem, summis artibus, non modo ad colloquium suum, sed etiam ad veneranda legionum sacra pellexit. Mox cum Claudio principe duos insuper ordinarios consulatus censuramque gessit. Curam quoque imperii sustinuit, absente eo, expeditione Britannica : vir innocens, et industrius, sed amore libertinae perinfamis, cujus etiam salivis melle commixtis, ne clam quidem aut raro, sed quotidie ac palam arterias et fauces pro remedio fovebat. Idem miri in adulando ingenii, primus C. Caesarem adorare ut deum instituit : cum reversus ex Syria non aliter adire ausus esset quam capite velato, circumvertensque se, deinde procumbens. Claudium, uxoribus libertisque addictum, ne qua non arte demereretur, pro maximo munere a Messalina petiit, ut sibi pedes praeberet exalciandos : detractumque socculum dextrum inter togam tunicasque gestavit assidue, nonnunquam osculabundus. Narcissi quoque et Pallantis imagines aureas inter Lares coluit. Hujus et illa vox est : « Saepe facias ! » cum saeculares ludos edenti Claudio gratularetur.

P. 194. La fortune du père (Vitellius) dépendait de la souillure du fils.

Sur Aulus, fils de Lucius Vitellius, SUÉTONE, *Vitellius*, 3 : Genituram ejus, praedictam a mathematicis, ita parentes exhorruerunt, ut pater magno opere semper contenderit ne qua ei provincia vivo se committeretur... Pueritiam primamque adolescentiam Capreis egit inter Tiberiana scorta, et ipse perpetuo Spintriae nomine notatus, existimatusque corporis gratia initium et causa incrementorum patri fuisse. (Sur le sens du nom de « Spintria », voir Suétone, *Tibère*, 43.)

P. 194 (cf. aussi p. 230). Des Sadducéens.

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, t. V, liv. IX, ch. v, p. 43. Le cohen riche, de famille sacerdotale (Sadoki), devenait vite un aristocrate, un conservateur. Il en prenait les habitudes, visait à maintenir un ordre de choses dont il profitait, ne voulait entendre parler ni de résurrection, ni d'anges, ni de Messie, ni d'interprétations nouvelles de la Loi. Une sorte d'incrédulité se déguisait souvent sous cette simplicité de croyances. L'horreur de la superstition, qui a toujours caractérisé le Juif, le dégoût pour les sottises populaires, que le prêtre voit de trop près, amenaient ce phénomène frappant du prêtre matérialiste, parfait en sa tenue extérieure, voyant en secret la vanité du culte dont il est le ministre et dont il touche de gros bénéfices. Tel était ce type éternel, que le judaïsme asmonéen frappa avec une finesse inouïe, sous le nom de Sadducéen.

P. 195. Des Pharisiens.

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, t. V, liv. IX, ch. v, p. 46 et suivantes. L'homme pieux, en Judée surtout, était nécessairement un homme séparé, un *nibdal*. Quand la langue araméenne fit des progrès considérables en Judée, au mot *nibdal* se substitua le mot *peris* ou *pheris*, qui a le même sens. Le Pharisien, c'est le dévot juif, le Juif pratiquant : c'était tout le monde, excepté les tièdes (peu nombreux) et les hommes éclairés. Ce furent eux qui opposèrent une résistance acharnée à l'hellénisme, qui empêchèrent la domination syrienne ; ils devinrent ainsi le parti national... Seulement, après la victoire, ces *hasidim* prirent l'allure d'une bourgeoisie aisée, peu riche, mais pleine d'ordre, régulière dans ses mœurs, obéissant aux préceptes religieux avec les scrupules les plus exagérés... Grâce à leur exactitude religieuse, chose fort prise en Orient, et à leur patriotisme, les Pharisiens jouissaient de la plus grande autorité. Une critique venant d'eux, s'adressât-elle aux personnages les plus élevés, était tout de suite adoptée par le peuple. (*Jos.*, *Ant.*, XIII, x, 5 ; XVII, II, 4 ; XVIII, I, 4.)

...C'étaient au fond, des républicains rogues avec le pouvoir...

P. 195. Leur tiare chancelait à leur front par-dessus des bandes de parchemin où des écritures étaient tracées.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 363. Traduction d'un passage de *Matth.*, XXIII, 2, 86 :

« Ils (les Pharisiens) se promènent en longues robes, ils portent de larges *phylactères* (1). »

P. 195. Marcellus, lieutenant du proconsul.

RENAN, *Les Apôtres*, p. 141 et suivantes. Loin de soutenir Pilate dans ses actes de rigueur, (Vitellius) donna raison aux plaintes des

(1) *Totufôth* ou *Tefillin*, lames de métal ou bandes de parchemin, contenant des passages de la Loi, que les Juifs dévots portaient attachées au front ou au bras gauche en exécution littérale des passages : *Exode*, XIII, 9 ; *Deutéronome*, VI, 8 ; XI, 18. (Note de Renan.)

indigènes, et envoya Pilate à Rome pour répondre aux accusations de ses administrés (36). Le principal grief de ceux-ci était que le procureur ne se prêtait pas assez complaisamment à leurs désirs d'intolérance. Vitellius le remplaça provisoirement par son ami Marcellus, qui fut sans doute plus attentif à ne pas mécontenter les Juifs et, par conséquent, plus facile à leur accorder des meurtres religieux.

P. 196. Eléazar... réclama pour les Pharisiens le manteau du grand-prêtre, détenu dans la Tour Antonia par l'autorité civile.

RENAN, *Les Apôtres*, p. 141 et suivantes. (Vitellius) cherchait à gagner les bonnes grâces des populations, et il fit rendre aux Juifs les vêtements pontificaux qui, depuis Hérode le Grand, étaient gardés dans la Tour Antonia. (*Jos., Ant.*, XV, XI, 4; XVIII, IV, 2; XX, I, 12.)

P. 196. Ponce-Pilate, à l'occasion d'un fou qui cherchait les vases d'or de David dans une caverne, près de Samarie... avait tué des habitants.

RENAN, *Les Apôtres*, p. 264. La Samarie s'était émue à la voix d'un illuminé, qui prétendait avoir eu la révélation de l'endroit du Garizim où Moïse avait caché les instruments du culte. Pilate avait comprimé ce mouvement avec une grande rigueur. (*Jos., Ant.*, XVIII, IV, 1, 2.)

P. 197. On voyait sur les « umbo » la figure de César. C'était pour les Juifs une idolâtrie.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 361 (note). Les monnaies d'Hérode, celles d'Archélaüs, celles d'Antipas avant l'avènement de Caligula ne portent ni le nom ni la tête de l'empereur. Les monnaies frappées à Jérusalem sous les procureurs portent le nom, mais non l'image de l'empereur. (*Eckhel., Doctr.*, III, 497-498.)

P. 197. Mais chez eux ils (les Juifs) étaient forts. Il commanda de retirer les boucliers.

RENAN, *Les Apôtres*, p. 144. On poussa la condescendance (du côté des Romains) jusqu'à ne pas mettre la tête des empereurs sur les monnaies frappées par les procureurs, afin de ne pas choquer les idées juives.

P. 197. Tibère avait eu raison d'en exiler quatre cents en Sardaigne.

SUÉTONE, *Tibère*, 36. Judaeorum juventutem, in speciem sacramenti (service militaire) in provincias gravioris coeli distribuit.

P. 198. Aulus n'y tint pas. Il se précipita vers les cuisines...

SUÉTONE, *Vitellius*, 13. Ut autem homo non profundae modo, sed intempestivae quoque ac sordidae gulae, ne in sacrificio quidem unquam aut itinere ullo temperavit quin inter altaria ibidem statim viscus et farra, paene rapta e foco, manderet, circaque viarum popinas fumantia opsonia, vel pridiana, atque semesa.

P. 199-204. Analogie entre la description des chambres souterraines de Machœrous et des richesses qui y sont enfermées, avec la description des salles souterraines du palais d'Hamilcar dans *Salammô*.

P. 208-214. Invective de Jean-Baptiste contre Hérodiad :

Race de vipères. *Matth.*, 12, 34 : progenies viperarum, quo modo potestis...; 23, 33 : Genimina viperarum, quo modo fugietis...; *Luc*, 3, 7 : Genimina viperarum, quis ostendit vobis...

Outres gonflées. *Deutér.*, 1, 43 : Tumentes superbia, ascendistis in montem. — 2 *Tim.*, 3, 4 : Protervi, tumidi, et voluptatum amatores. — *Coloss.*, 2, 18 : frustra inflatus sensu carnis suae. — *Psal.*, 118-83 : ... factus sum sicut uter in pruina.

Cymbales retentissantes. 1 *Cor.*, 13, 1 : Velut aes sonans aut cymbalum tinniens.

Ivrognes d'Ephraïm. *Isai.*, 28, 1 : Vae coronae superbiae, ebriis Ephraïm. — 2 : Corona superbiae ebriorum Ephraïm.

Ceux qui habitent la vallée grasse. *Isai.*, 28, 1 : qui errant in vertice vallis pinguiissimae. — 4 : ejus qui est super verticem vallis pinguiissimae.

Ceux que les vapeurs du vin font chanceler. 2. *Reg.*, 13, 18 : ... cum temulentus fuerit Amnon vino. — *Psal.*, 77, 65 : Tanquam potens crapulatus a vino. — *Isai.*, 5, 22 : Vae qui potentes estis ad bibendum vinum; 28, 1 : In vertice vallis pinguiissimae, errantes a vino; 28, 7 : Verum hi quoque prae vino nescierunt, absorpti sunt a vino, erraverunt in ebrietate.

Qu'ils se dissipent comme l'eau qui s'écoule. 2. *Reg.*, 14, 14 : Omnes morimur, et quasi aquae dilabimur in terram.

Comme la limace qui se fond en marchant. *Prov.*, 23, 32 : Sicut regulus venena deffundet. — *Act.*, 1, 18 : Et diffusa sunt omnia viscera ejus.

Comme l'avorton d'une femme qui ne voit pas le soleil. *Num.*, 12, 2 : ut abortivum quod projicitur de vulva matris.

Te réfugier... comme les passereaux. *Psal.*, LXX, 10, 2 : Transmigra in montem sicut passer.

Dans les cavernes comme les gerboises [gerboise : petit mammifère rongeur : albus mus (PLINE)]. *Judith*, 14, 12 : quoniam egressi mures de cavernis suis.

Les portes... seront plus vite brisées que des écailles de noix. *Psal.*, 106, 16 : Quia contrivit portas aereas et vectes ferreos. — *Isai.*, 24, 12 : In urbe solitudo, et calamitas opprimet portas. — *Id.*, 42, 2 : Portas aereas conteram et vectes ferreos.

Les murs s'écrouleront. *Deutér.*, 28, 52 : Et destruentur muri tui firmi atque sublimes. — *Josué*, 6, 5 : Et muri funditus corrueunt civitatis. — *Isai*, 25, 12 : Et munimenta sublimium murorum tuorum concident.

Il retournera vos membres dans votre sang, comme de la laine dans la cuve d'un teinturier. *Isai*, LXIII, 1, 6. Trad. RENAN : *Hist. du p. d'I.*, t. III, p. 462 :

— Pourquoi donc tes vêtements sont-ils rouges
Et tes habits comme ceux du vendangeur qui foule le pressoir?
Le pressoir, je l'ai foulé tout seul, et d'entre les peuples, personne n'a été
avec moi.
Et je les ai foulés dans ma colère,
Et je les ai broyés dans ma fureur,
Et leur jus a rejailli sur mes vêtements :
Toute ma robe en est trempée.

Il répandra sur les montagnes tous les lambeaux de votre chair. *Isai*, 14, 25 : Et in montibus meis concalecem eum ; 34, 3 : Tabescent montes de sanguine eorum.

Les chacals s'arracheront des ossements sur les places publiques. *Job*, 33, 21 : et ossa, quae tecta fuerant, nudabuntur. — *Isai*, XIV, 23. Trad. Renan, t. III, p. 448 :

Les chacals hurleront dans ses palais,
Les loups dans ses châteaux de plaisance.

Tes vierges joueront de la cithare dans les festins de l'étranger. *Ezéch.*, 30, 18 : Filiae autem ejus in captivitatem ducuntur (etc., etc.).

Leur échine écorchée par des fardeaux trop lourds. *Deutér.*, 26, 6 : Persecuti sunt imponentes onera gravissima. — *Isai*, 46, 1 : Onera vestra gravi pondere usque ad lassitudinem.

Mais la voix se fit douce, harmonieuse, chantante... (et tout le développement qui suit.)

RENAN, *Hist. du p. d'Isr.*, t. III, liv. X, ch. VI (*La Jérusalem nouvelle*, passim). La grande consolation de l'homme, en présence des maux incurables de la société, c'est d'imaginer une cité idéale, dont il supprime toutes les misères et qu'il orne de toutes les perfections. Jérusalem ressuscitée inspire au voyant de Babylone (Second Isaïe) (*Isai*, XL-XLVI) une description merveilleuse (LX et LXI) qui, reprise par le voyant de Patmos et idéalisée par le christianisme, a été le rêve d'or de la pauvre humanité dans ses épreuves, pires, hélas ! que celles d'Israël.

... La gloire du Liban affluera vers toi,
Cyprés, sapin, mélèze, tous les bois ensemble,
Pour orner le lieu de mon sanctuaire,
Pour honorer l'endroit où reposent mes pieds.
Les fils de tes oppresseurs viendront à toi courbés,
Ceux qui t'ont humiliée adoreront la trace de tes pas.
Ils t'appelleront ville de Jahvé,
Montagne du saint d'Israël.
D'abandonnée, de haïe, de solitaire
Je te ferai glorieuse à jamais,

Délices des générations successives.
 Et tu suceras le lait des peuples,
 Et tu boiras à la mamelle des rois,
 Et tu sauras que je suis Iahvé,
 Ton sauveur, ton vengeur, le fort de Jacob.
 Où il y avait de l'airain, je mettrai de l'or,
 Où il y avait du fer, je mettrai de l'argent,
 Où il y avait du bois, je mettrai de l'airain,
 Où il y avait des pierres, je mettrai du fer.
 Pour magistrature je te donnerai Paix,
 Pour gouvernement Justice.
 On n'entendra plus parler de violence en ton pays,
 De ravages ni de ruines en ton territoire.
 Tes murs s'appelleront Sécurité,
 Et tes portes Gloire.
 Tu n'auras plus besoin du Soleil pour le jour,
 La nuit, tu ne connaîtras plus de clair de lune :
 Iahvé te sera une lumière permanente,
 Ton Dieu lui-même fera ta beauté.

C'est l'hymne sibyllin de tous les âges, qui commence de faire entendre ses notes argentines...

Le nouveau-né au bras dans la caverne du Dragon. *Psal.*, 73, 14 : *Confregisti capita draconis*; 90, 13 : *Conculcabis leonem et draconem*. *Isai*, XI, 5, 9 (Trad. Reuss) :

Alors le loup habitera avec la brebis,
 La panthère se couchera près du chevreau,
 Le jeune lion, le jeune bœuf, le gras mouton seront ensemble et un petit
 enfant les conduira.
 La génisse paîtra avec l'ourse,
 Leurs petits gîteront ensemble,
 Et le lion mangera de la paille comme le bœuf.
 Le nourrisson jouera près du trou de la vipère,
 Et dans la caverne du basilic
 L'enfant à peine sevré étendra sa main.

Carm. Sibyl., III, 766 et suivantes. (Trad. Renan. *H. du p. d'I.*, t. V, p. 98.) Les dragons dormiront avec les enfants sans leur nuire, car la main de Dieu sera sur eux.

L'or à la place de l'argile. *Isai*, 60, 17; ... *pro aere afferam aurum*.

Le désert s'épanouissant. *Isai*, 5, 7 : *Deserta in ubertatem versa*. — 51, 3 : *Et ponet desertum ejus quasi delicias*.

Des fontaines de lait jailliront des rochers. *Joël*, 3, 18 : *Stillabunt montes dulcedinem, et colles fluent lacte*; *Jérémie*, 11, 5 : *Daturum me eis terram fluentem lacte et melle*; *Ezéchiél*, 20, 6 : *Ut educerem eos in terram fluentem lacte et melle* (etc., etc.).

On s'endormira dans les pressoirs le ventre plein. *Joël*, 2, 24 : *Et redundabunt torcularia vino et oleo*; 3, 13 : *Plenum est torcular, exuberant torcularia*; *Ezéchiél*, 7, 19 : *Et ventres eorum non implebuntur*.

Je crierai comme un ours. *Isai*, 59, 11 : Rugiemus quasi ursi omnes.

... Comme un âne sauvage. *Job*, 6, 5 : Nunquam rugiet onager cum habuerit herbam.

... Comme une femme qui enfante. *Isai*, 42, 14 : Silui, patiens fui, sicut parturiens loquar.

Dieu t'afflige de la stérilité du mulet. *Isai*, 47, 9 : Venient tibi duo haec : sterilitas et viduitas.

Tu as pris son cœur avec le craquement de ta chaussure. *Cant. des Cant.*, 7, 1 : quam pulchri sunt gressus tui in calceamentis.

Tu hennissais comme une cavale. *Isai*, 24, 14 : Cum glorificatus fuerit dominus, hinnient de mari. — 54, 1 : Hinni, quae non pariebas. — *Jérém.*, 5, 8 : Unus quisque ad uxorem proximi sui hinniebat. — 13, 27 : Adulteria tua et hinnitus tuus, scelus fornicationis tuae.

Tu as dressé ta couche sur les monts. *Isai*, 57, 7 : Super montem excelsum... posuisti cubile.

Le Seigneur arrachera tes pendants d'oreilles... (et tout le développement qui suit). *Isai*, III, 17-25. Trad. Reuss :

Puisque les filles de Sion sont orgueilleuses,
Et marchent la tête haute
En promenant leurs regards,
Allant à petits pas
Et cliquetant avec les anneaux de leurs pieds,
Le Seigneur rendra chauve la tête des filles de Sion,
Et l'Eternel découvrira leur nudité.
Et ce jour-là le Seigneur leur ôtera leur parure,
Les anneaux des chevilles, les soleils et les croissants,
Les boucles d'oreilles, les bracelets et les voiles,
Les toques, les chaînettes et les ceintures,
Les boîtes à parfum et les amulettes,
Les bagues et les anneaux du nez,
Les habits de fête et les robes;
Les manteaux et les gibecières,
Les miroirs et les chemises,
Les turbans et les surtouts,
Et au lieu de parfums il y aura la puanteur,
Au lieu de la ceinture une corde,
Au lieu de cheveux bouclés une tête chauve,
Au lieu d'un ample manteau un cilice étroit,
Le visage défiguré au lieu de la beauté.

Reuss, extrait du commentaire de ce passage :

« On portait des *anneaux* au-dessus des chevilles et on les rattachait l'un à l'autre par des *chaînettes* qui empêchaient les personnes de faire de grands pas et qui produisaient une espèce de cliquetis comme nos éperons. »

« Les *soleils* et les *croissants* étaient des objets de parure en or sus-

pendus au cou; les *miroirs*, des plaques de métal poli suspendues à la ceinture. De petites *boîtes à parfum* se portaient sur le sein. »

Dieu arrachera tes pendants d'oreilles. *Exode*, 32, 2 : Tollite in aures aureas de uxorum filiarumque.

Les anneaux de tes bras, les bagues de tes pieds, les petits croissants d'or qui tremblent sur ton front. *Isai*, 3, 21 : Annulos et gemmas in fronte pendentes.

Tes miroirs d'argent. *Isai*, 3, 23 : Et specula, ... et vittas, et the-ristra.

Les patins de nacre qui haussent ta taille. *Isai*, 3, 18 : Auferet dominus ornamentum calceamentorum.

Les senteurs de tes cheveux. *Isai*, 39, 2 : Et auri, et odoramentorum, et unguenti optimi. — 57-9 : Et ornasti te regi unguento.

La peinture de tes ongles. *Jérém.*, 4, 3 : Et pinxeris stibio (anti-moine) oculos tuos.

Les pierres manqueront pour lapider l'adultère. *Deutér.*, 13, 10 : Lapidibus obrutus necabitur. — 21, 21 : Lapidibus eum obruet populus civitatis. — 22, 24 : Educes utrumque et lapidibus obruentur. Etc., etc.

Etale-toi dans la poussière, fille de Babylone. *Isai*, 47, 1 : Descende, sede in pulvere, virgo filia Babylonis.

Fais moudre la farine ! *Isai*, 47, 2 : Tolle molam, et mole farinam.

Ote ta ceinture. *Isai*, 20, 2 : Vade, et solve saccum de lumbis tuis. — 52, 2 : Solve vincla colli tui, captiva filia Sion.

Détache ton soulier. *Isai*, 20, 2 : Et calceamenta tolle de pedibus tuis.

Trousse-toi, passe les fleuves. *Eccl.*, 36, 28 : Quasi succinctus latro exsiliens de civitate. — *Isai*, 47, 2 : Revela crura, transi flumina.

Tes sanglots te briseront les dents. *Psal.*, 57, 7 : Deus conteret dentes eorum in ore ipsorum. — *Amos*, 4, 6 : Unde et ego dedi vobis stuporem dentium. — *Matth.*, 8, 12 : Ibi erit fletus et stridor dentium.

Dieu exècre la puanteur de tes crimes. *Num.*, 15, 18 : In quibus cum execratione maledicta congegit. — *Prov.*, 10, 7 : Et nomen impiorum putrescet. — *Isai*, 3, 24 : Et erit pro suavi odore foetor.

Crève comme une chienne. *Psal.*, 58, 7 : Et tamen patientur ut canes.

P. 214. Opinion d'Eléazar et Jonathas sur le mariage d'Antipas et d'Hérodiad.

Lévit., XVIII, 16 : — Vous n'aurez pas de commerce avec la femme de votre frère : c'est à lui seul qu'elle appartient.

Note de Reuss, t. III, p. 153 : — Nous estimons que dans tous ces cas le législateur n'a pas seulement en vue les relations libres, hors mariage, mais essentiellement aussi le mariage régulier dans certains degrés de parenté. A cet égard il surgit un doute... D'après la loi du *Deutéronome*, XXV, le mariage avec la veuve du frère était recommandé, ici il semble être défendu. Faut-il y voir un changement survenu dans les mœurs ou dans la loi, ou bien dirons-nous qu'il n'est question ici que de l'adultère avec la femme du frère vivant, ou enfin la défense ne porte-t-elle ici que sur la veuve qui a des enfants ?

P. 215. Il ordonne au peuple de refuser l'impôt.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 62. — De toutes les sujétions auxquelles étaient exposés les pays nouvellement conquis par Rome, le cens était la plus impopulaire. Cette mesure, qui étonne toujours les peuples peu habitués aux charges des grandes administrations centrales, était particulièrement odieuse aux Juifs. Déjà sous David nous voyons un recensement provoquer de violentes récriminations et les menaces des prophètes (II, *Sam.*, XXIV). Le cens, en effet, était la base de l'impôt ; or, l'impôt, dans les idées de la pure théocratie, était presque une impiété ; Dieu étant le seul maître que l'homme doive reconnaître, payer la dime à un souverain profane était en quelque sorte le mettre à la place de Dieu. Complètement étrangère à l'idée de l'Etat, la théocratie juive ne faisait en cela que tirer sa dernière conséquence, la négation de la société civile et de tout gouvernement : l'argent des caisses publiques passait pour de l'argent volé.

P. 218. Des sicaires de Jérusalem escortaient les prêtres.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 61. — Les zélotes (Kanaïm) ou sicaires, assassins pieux, qui s'imposaient pour tâche de tuer quiconque manquait devant eux à la loi, commençaient à paraître. (*Mischna Sanhédrin*, IX, 6 ; *Jean*, XVI, 2 ; *Jos.*, B. J., VIII, VIII sqq.)

P. 219. Sous une portière en face, un bras nu s'avança.

FLAUBERT, *Corresp.*, III, 279 : A Jules Duplan, Sens, Hôtel de l'Ecu de France, 1864 :

« J'étais tellement mouillé à Corbeil que j'ai pris un bain chaud pour faire sécher mes vêtements. Dans l'établissement aquatique de cette infâme localité, on est servi par des jeunes filles de quinze ans, et une dame entr'ouvre la porte des cabinets avec une décence sans pareille. Rien n'est convenable comme ce bras s'allongeant le long du mur, pour prendre vos nippes. »

P. 221. Description de la salle du festin.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 140. — Les Juifs, n'ayant pas d'architecture propre, n'ont jamais songé à donner à ces édifices (synagogues) un caractère original. Les restes de plusieurs anciennes synagogues existent encore en Galilée. Elles sont toutes construites en grands et bons matériaux. Mais le goût en est assez mesquin, par suite de cette *profusion d'ornements végétaux*, de rinceaux, de torsades, qui caractérise les monuments juifs.

Id., *Hist. du peuple d'Israël*, V, p. 268-269. — Il y eut ce qu'on peut appeler un style hérodien, d'un aspect général ressemblant au dorique, à Jérusalem surtout, caractérisé en Palestine par le monolithisme et l'emploi de *superbes matériaux* fournis par le sous-sol, ailleurs par l'emploi de *colonnes* de granit, de porphyre, de syénite, de marbres venus d'Égypte.

Id., *ibid.*, V, p. 289. — Les portiques (du temple bâti par Hérode) offraient la coupe d'une *basilique à trois nefs*; les soffètes étaient en bois *peints et ciselés*.

Id., *ibid.*, II, p. 121. — (Du temps de Salomon). D'Ophir, les navigateurs tyriens et israélites tiraient de grandes quantités d'or, d'argent, de pierres précieuses, du *bois de santal* (hébreu : *algum*; sanscrit : *calgum*) ... Ces objets frappèrent beaucoup les gens de Syrie. Le bois de santal surtout par sa belle couleur rouge et son parfum, produisit une impression extraordinaire. On en fit des balustrades pour le temple et le palais royal, des cinnors et des nébels pour les musiciens. Passé ce temps-là, on ne vit plus de bois de santal à Jérusalem (I, *Rois*, X, 12).

P. 221 et suivantes. Description du festin.

Analogie générale avec la description du festin des mercenaires et surtout avec celle du banquet de noces chez Hamilcar, dans *Salammbô* (ch. I et XV).

P. 223. Vitellius gardait son baudrier de pourpre.

Salammbô, p. 346. — Hamilcar, en tunique violette brochée de pampres d'or, gardait à son flanc un glaive de bataille.

P. 223. Un collier de saphirs étincelait à sa poitrine.

Salammbô, p. 8. — On n'apercevait que sa barbe blanche (de Giscon), les rayonnements de sa coiffure, et son triple collier à larges plaques bleues qui lui battait sur la poitrine.

P. 223-224. Un enfant très beau... Il ... ne pouvait plus s'en passer et... l'appelait simplement l'Asiatique.

SUÉTONE, *Vitellius*, 12. — Talibus principiis, magnam imperii partem non nisi consilio et arbitrio vilissimi cujusque histrionum et aurigarum administravit, et maxime Asiatici liberti. Hunc adulescentulum, mutua libidine constupratum, mox taedio profugum, cum Puteolis poscam vendentem reprehendisset, coniecit in compedes, statimque solvit, et rursus in deliciis habuit; iterum deinde, ob nimiam contumaciam et ferocitatem gravatus, circumforaneo lanistae vendidit... etc.

P. 225. Quand on les aspergea de galbanum.

LITTRE : Galbanum, gomme résine grasseuse, autrefois très employée, tirée d'une plante du même nom qui n'est pas encore complètement déterminée et qu'on croit être ou le « Bubon galbanum » ou le « Ferula galbanifera ». « On tire cette gomme d'un arbre qui croît

en Syrie; ses larmes sont blanches, grasses, d'un goût amer et d'une odeur forte. » (CHARAS, *Thériaque*, ch. 70.)

P. 225. Simon de Gittō lavait les péchés avec du feu.

RENAN, *Les Apôtres*, p. 152 et suivantes (an 38 ap. J.-C. 1^{re} mission chrétienne : Philippe en Samarie). Un certain Simon, du village de Gitta ou Gitton, qui arriva plus tard à une grande réputation, commençait dès lors à se faire connaître par ses prestiges... Converti, à ce qu'on rapporte, par la prédication et les miracles de Philippe, il se fit baptiser et s'attacha à cet évangéliste. Puis, quand les apôtres Pierre et Paul furent arrivés, et qu'il eût vu les pouvoirs surnaturels que procurait l'imposition des mains, il vint, dit-on, leur offrir de l'argent pour qu'ils lui donnassent aussi la faculté de conférer le Saint-Esprit. Pierre alors lui aurait fait (*Actes*, VIII) cette réponse admirable : « Périsse ton argent avec toi, puisque tu as cru que le don de Dieu s'achète ! Tu n'as ni part ni héritage en tout ceci, car ton cœur n'est pas droit devant Dieu ! » — Simon de Gitton fut le chef d'un mouvement religieux, parallèle à celui du christianisme, qu'on peut regarder comme une sorte de contrefaçon samaritaine de l'œuvre de Jésus. (Sur la doctrine de Simon. Cf. RENAN, *les Apôtres*, p. 266 et suivantes.)

P. 226. Quand le gnomon du palais marquait la troisième heure.

LITTRÉ : *Gnomon* : Espèce de grand style dont les astronomes se servent pour connaître la hauteur du soleil.

« Les Péruviens avaient des obélisques, des gnomons réguliers pour marquer les points des équinoxes et des solstices. » (VOLTAIRE. *Essai sur les mœurs*, 148.)

P. 226. Le baaràs qui rend invulnérable.

Salammbô, p. 200. (Schahabarim) avait même employé le baaràs, racine couleur de feu qui refoule dans le septentrion les génies funestes.

P. 228... Il fallait compter sur deux (Messies). Le premier serait vaincu par Gog et Magog, les démons du Nord ; mais l'autre exterminerait le prince du mal... Le Messie... devait être précédé de la venue d'Elie.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 206-207. Le prophète Malachie, dont l'opinion en ceci fut vivement relevée (*Matth.*, IV, 14), avait annoncé avec beaucoup de force un précurseur du Messie, qui devait préparer les hommes au renouvellement final, un messenger qui viendrait aplanir les voies devant l'élu de Dieu. Ce messenger n'était autre que le prophète Elie, lequel, selon une croyance fort répandue, allait bientôt descendre du ciel où il avait été enlevé, pour disposer les hommes par la pénitence au grand événement et réconcilier Dieu avec son peuple. (*Matth.*, IX, 4 ; XVII, 10 ; *Marc*, VI, 15 ; VIII, 28 ; IX, 10 et suivantes ; *Luc*, IX, 8, 19 ; *Jean*, I, 21.)

Quelquefois à Elie on associait, soit le patriarche Hénoc, auquel depuis un ou deux siècles on s'était pris à attribuer une haute sainteté, soit Jérémie, qu'on envisageait comme une sorte de génie protecteur du

peuple, toujours occupé à prier pour lui devant le trône de Dieu. Cette idée de deux anciens prophètes, devant ressusciter pour servir de pré-curseurs au Messie, se retrouve d'une manière si frappante dans la doctrine des Parsis qu'on est très porté à croire qu'elle venait de la Perse (Cf. Anquetil-Duperron, *Zend-Avesta*, I, 1^{re} partie, p. 46). Quoi qu'il en soit, elle faisait, à l'époque de Jésus, partie intégrante des théories juives sur le Messie. Il était admis que l'apparition de deux « témoins fidèles » vêtus d'habits de pénitence serait le préambule du grand drame qui allait se dérouler à la stupéfaction de l'Univers. (*Apoc.*, XI, 3 et suivantes.)

On conçoit qu'avec ces idées Jésus et ses disciples ne pouvaient hésiter sur la mission de Jean-Baptiste. Quand les scribes leur faisaient cette objection qu'il ne pouvait encore être question du Messie, puisqu'Elie n'était pas venu (*Marc*, IX, 10), ils répondaient qu'Elie était venu, que Jean était Elie ressuscité. (*Matth.* XI, 14; XVII, 10-13; *Marc*, VI, 15; IX, 10-12; *Luc*, IX, 8; *Jean*, I, 21-25.)

Sur *Gog* et *Magog*. MAURICE VERNES, art. de la *Grande Encyclopédie* : L'Apocalypse de Saint Jean (XX. 7-8) décrit une crise formidable où Satan marchera contre les élus de Dieu en se mettant à la tête de toutes les nations, résumées sous les noms de Gog et Magog. Ce trait est emprunté, non sans quelque altération, à une curieuse prophétie d'Ezéchiél (XXXVIII et XXXIX), qui montre un prince du nom de Gog, du pays de Magog, se mettant à la tête d'une coalition des peuples du Nord contre le judaïsme restauré. L'écrivain hébreu désignait évidemment par là les populations barbares que les Grecs appellent les Scythes.

P. 230. Opinion du Sadducéen Jonathas sur l'immortalité.

RENAN, *Hist. du peuple d'Israël*, IV. p. 328. Il ne faut pas se figurer l'avènement de pareilles idées (*Daniel*, XII, 2, 13) comme la proclamation d'un dogme faite d'une manière infaillible. Longtemps encore, ou, pour mieux dire, toujours, les Israélites resteront fidèles à la vieille école, ou considéreront la croyance à l'immortalité comme une croyance pieuse qu'on peut admettre ou ne pas admettre. Les Sadducéens sous ce rapport seront véritablement dans la tradition. (Cf. encore *Id.*, *ibid.*, t. V, liv. X, ch. XII : *L'immortalité de l'âme chez les Juifs.*)

P. 230. Aulus n'avait pas fini de se faire vomir...

Sur l'habitude de se faire vomir dans les festins : SÉNÈQUE, *Ad. Helv.*, X, 3; *Ep.* XVIII, 29. SUÉTONE, *Claude*, 33; *Vitellius*, 9. MARTIAL, III. 82; VII. 67. 10.

P. 231. Qu'on me donne de la râpure de marbre.

Salammbo, p. 37. La face (d'Hannon) était si blême qu'elle semblait saupoudrée avec de la râpure de marbre.

P. 231. Une terrine de Commagène.

Salammbo, p. 44. Il y avait, de plus, force comestibles,... avec des petits pots de Commagène, graisse d'oie fondue recouverte de neige et de paille hachée.

P. 231. ... des merles roses.

LITTRÉ : article *Merle* : « Aldovrande, qui a parlé le premier des merles couleur de rose, dit seulement qu'ils paraissent quelquefois dans les campagnes des environs de Bologne, où ils sont connus des oiselleurs sous le nom d'étourneaux de mer. » (BUFFON, *Ois.*, VI, p. 27.)

P. 231. Les prêtres discutaient sur la résurrection. Ammonius, élève de Philon le platonicien, les jugeait stupides.

RENAN, *Hist. du peuple d'Israël*, V, p. 352. Philon... nous donne le premier exemple de l'effort qui sera souvent tenté pour réduire le judaïsme à une sorte de religion naturelle ou de déisme, en atténuant le côté de la révélation et en présentant les prescriptions les plus particulières de la Thora comme de simples préceptes de raison naturelle ou d'hygiène bien entendue.

Id., *ibid.*, p. 371. Philon insiste sur la discrétion que chacun (dans les assemblées des thérapeutes) met à soutenir son opinion et à combattre celles des autres. Le contraste avec les controversistes vaniteux de Jérusalem est finement indiqué. On sent que la bonne éducation de Philon et ses manières exquises d'homme du monde avaient été souvent froissées par le verbe haut et le ton tranchant de ces scolastiques impertinents.

P. 231. (Marcellus) narrait le bonheur qu'il avait ressenti sous le baptême de Mithra.

RÉVILLE, *La Religion à Rome sous les Sévères*, p. 91. La grande majorité des mithriastes accordait beaucoup... d'importance aux enseignements religieux et moraux qui... se rattachaient à leur culte. Mithra, l'auteur de toute vie, le dieu invincible, était aussi le protecteur de la vie, le purificateur, le garant de l'immortalité pour tous ceux qui, par leur fermeté, leur constance et leur pureté s'étaient montrés dignes de ses faveurs. Voilà ce qui touchait, bien autrement encore que des spéculations cosmogoniques, les croyants du III^e siècle. Voilà ce qui, parmi tous les cultes païens, recommandait tout particulièrement la religion de Mithra à leurs adorations.

P. 232. Les vins..., de Safet et de Byblos.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 69. Le vin était excellent (en Galilée), s'il en faut juger par celui que les Juifs recueillent encore à Safed, et on en buvait beaucoup. (*Matth.*, IX, 17 ; XI, 19 ; *Marc*, II, 22 ; *Luc*, V, 37.)

P. 232. Iacim... ne cachait plus son adoration des planètes.

J. OPPERT, *Grande Encyclopédie*, art. *Chaldéens*. (Selon les Chaldéens) les planètes étaient les interprètes (ἐρμῆνεις) des destinées humaines, et aux trente-six *Decan* ou étoiles qui régissaient chacune seize jours, ils attribuaient les influences diverses, propices ou néfastes, sur les années climatiques qui marquent les différents âges de l'existence de l'individu.

P. 232. Les merveilles du temple d'Hiérapolis

Ph. BERGER, art. de *la Grande Encyclopédie* : Hiérapolis, ville de Syrie, située sur la route d'Antioche, vers la Mésopotamie; nommée en syrien Maubog et en grec Bambykè, elle reçut de Séleucus Nicator le nom d'Hiérapolis. Elle était célèbre pour son culte du principe féminin, adoré sous le nom de Derceto, dans un temple magnifique qui contenait de riches trésors et fut pillé par Crassus.

P. 232. Des gens de Sichem ne mangèrent pas de tourterelles, par déférence pour la colombe Azima.

STRAUSS, *Vie de Jésus*, t. I^{er}, 2^e section, ch. II, § I. On a coutume de citer que les Samaritains ont rendu, sur Garizim, les honneurs divins à une colombe sous le nom d'Achima. C'est une inculcation juive qui n'est provenue sans doute que d'une fausse interprétation faite à dessein.

P. 233. Les taches d'huile qui, pour les Esséniens, étaient une grande souillure.

Cf. *supra* notes sur les Esséniens, et particulièrement RENAN, *Hist. du peuple d'Israël*, V, p. 57 : « Les soins de la propreté étaient poussés jusqu'à une minutie puérile. »

P. 225-232. Ensemble des conversations et discussions théologiques pendant le festin.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 215. Jérusalem était alors à peu près ce qu'elle est aujourd'hui, une ville de pédantisme, d'acrimonie, de disputes, de haine, de petitesse d'esprit. Le fanatisme y était extrême; les séditions religieuses renaissaient tous les jours. Les Pharisiens dominaient; l'étude de la Loi, poussée aux plus insignifiantes minuties, réduite à des questions de casuiste, était l'unique étude. Cette culture exclusivement théologique et canonique ne contribuait en rien à polir les esprits. C'était quelque chose d'analogue à la doctrine stérile du faqih musulman, à cette science creuse qui s'agite autour d'une mosquée, grande dépense de temps et de dialectique faite en pure perte et sans que la discipline de l'esprit en profite. L'éducation théologique du clergé moderne, quoique très sèche, ne peut donner aucune idée de cela; car la Renaissance a introduit dans tous nos enseignements, même les plus rebelles, une part de belles-lettres et de bonne méthode, qui fait que la scolastique a pris plus ou moins une teinte d'humanité. La science du docteur juif, du sofer ou scribe, était purement barbare, absurde sans compensation, dénuée de tout élément moral. Pour comble de malheur, elle remplissait celui qui s'était fatigué à l'acquérir d'un ridicule orgueil. Fier du prétendu savoir qui lui avait coûté tant de peine, le scribe juif avait pour la culture grecque le même dédain que le savant musulman de nos jours pour la civilisation européenne, et que le théologien catholique de la vieille école a pour le savoir des gens du monde.

P. 234. C'est mon père qui a édifié votre temple.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 219. Le temple, à l'époque de Jésus, était tout neuf, et les ouvrages extérieurs n'en étaient pas complètement terminés. Hérode en avait fait recommencer la reconstitution l'an 20 ou 21 avant l'ère chrétienne, pour le mettre à l'unisson de ses autres édifices. Le vaisseau du temple fut achevé en dix-huit mois, les portiques en huit ans.

P. 234. ... les partisans de Matathias accusèrent le Tétrarque des crimes de sa famille.

RENAN, *Hist. du peuple d'Israël*, V, p. 121-122. (Le parti légitimiste) avant tout asmonéen, dont le premier principe était que les fils de Matathias avaient seuls mission de délivrer Israël du joug syrien, que Dieu ne se chargeait pas de protéger les intrus qui voudraient s'y ingérer.

P. 235. Le ragoût, chéri de Mécène, de l'âne sauvage.

A Athènes, on recherchait le filet d'âne comme le hachis d'âne et de chien, et le même goût se retrouve à Rome sous l'Empire (d'après PLINÉ, *Hist. nat.*, VIII, 68, et PÉTRONE, *Satyricon*, 31).

P. 235-236. Préjugés et railleries d'Aulus et de Vitellius contre les Juifs.

RENAN, *Hist. du peuple d'Israël*, V, p. 85. L'universelle malveillance qui entourait les Juifs entraînait de fréquents pamphlets, où la justice n'était pas toujours observée. Les Juifs naturellement se défendaient. Ils prétendaient qu'on ne les attaquait que par la jalousie qu'inspiraient leurs bonnes mœurs, la pureté de leurs croyances, leur bienfaisance même. Vers l'an 110, à Rhodes ou en Carie, Apollonius Molon se distingua par la vivacité de ses attaques. Il reprochait surtout aux Juifs leur mépris pour les autres religions, leur insociabilité, leur impiété envers les Dieux. Lysimaque d'Alexandrie augmenta la liste des fables que l'opinion païenne adopta trop facilement. Il se forma, en effet, une sorte d'histoire juive à l'usage des païens, qu'on répéta de confiance. Un ouvrage qui fut très lu, la grande *Histoire* de Posidonius, engloba ces données le plus souvent calomnieuses, qui furent répétées avec ensemble par Diodore de Sicile, Trogue Pompée, Tacite. Les plaisanteries sur la circoncision, les prétendues scènes secrètes d'immoralité, l'adoration de la tête d'âne circulèrent dans toutes les conversations. Philon (*Ἀπολογία ὑπὲρ Ἰουδαίων*, frag. dans Eusèbe, *Praep. evang.*, VIII, 11) et Josèphe (*Contre Apion*) furent, contre ce débordement d'erreurs, des apologistes bien impuissants.

Id., *ibid.*, p. 146. L'envoyé d'Aristobule lui apporta (à Pompée, 63 av. J.-C.) une vigne d'or du prix de cinq cents talents, qui fut déposée au temple de Jupiter Capitolin, à Rome.

P. 236. L'exaltation du peuple grandit. Ils s'abandonnèrent à des projets d'indépendance. On rappelait la gloire d'Israël...

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 60 (sur l'esprit séditieux des sectaires juifs). De continuelles séditions, excitées par les zéloteurs du mosaïsme, ne cessèrent en effet, durant tout ce temps, d'agiter Jérusalem. La mort des séditieux était assurée; mais la mort, quand il s'agissait de l'intégrité de la Loi, était recherchée avec assiduité. Renverser les aigles, détruire les ouvrages d'art élevés par les Hérodes et où les règlements mosaïques n'étaient pas toujours respectés, s'insurger contre les écussons votifs dressés par les procureurs et dont les inscriptions paraissaient entachées d'idolâtrie, étaient de perpétuelles tentations pour des fanatiques parvenus à ce degré d'exaltation qui ôte tout soin de la vie.

P. 238. Costume de Salomé, particulièrement : caleçons noirs semés de mandragores; pantoufles en duvet de colibri.

Salammô, p. 12. On entendait le petit bruit de la chaînette d'or avec le claquement régulier de ses sandales en papyrus.

Ibid., p. 88. De fines pantoufles en peau de serpent étaient restées sur le bord avec une bourse d'albâtre.

Ibid., p. 211. Des écailles d'or se collaient à ses hanches, et de cette large ceinture descendaient les flots de ses caleçons bleus, étoilés d'argent.

P. 239. Les sons funèbres de la gingras.

« Hougab, Huggab, Hugab (prononcer le H comme un G). C'était un composé de plusieurs tuyaux de flûte collés ensemble, dont on jouait en faisant passer successivement ces divers tuyaux le long de la lèvre d'en bas. » (*La Sainte Bible en latin et en français avec des notes littéraires, critiques et historiques, des préfaces et des dissertations*, Paris, Boudet et Desaint, 1749, t. VI : *Dissertation sur les instruments de musique chez les Hébreux*, p. 154.)

P. 239. Vitellius la compara à Mnester, le pantomime.

SUÉTONE, *Caligula*, 36. M. Lepidum, Mnesterem pantomimum, quosdam obsides dilexisse fertur, commercio mutui stupri.

Id., *ibid.*, 55. Mnesterem pantomimum etiam inter spectacula osculabatur, ac si quis saltante eo vel leniter obstrepiret, detrahi jussum manu sua flagellabat.

Id., *ibid.*, 57. ... et pantomimus Mnester tragoediam saltavit.

P. 238-242. Danse de Salomé, et particulièrement (p. 240) danse lascive, et (p. 241) danse acrobatique.

FLAUBERT, *Corresp.*, I, 283 et suivantes, 13 mars 1850, à Bouilhet.

« A Esneh je suis allé chez Ruchouk-Hanem, courtisane fort célèbre...

« Un grand tarbouch dont le gland éparpillé lui retombait sur ses larges épaules, et qui avait sur son sommet une plaque d'or avec une plaque verte, couvrait le haut de sa tête, dont les cheveux sur le front étaient tressés en tresses minces allant se rattacher à la nuque. Le bas

du corps caché par ses immenses pantalons roses, le torse tout nu, couvert d'une gaze violette, elle se tenait en haut de son escalier...

« On a fait venir les musiciens et on a dansé. Sa danse ne vaut pas, à beaucoup près, celle du fameux Hassan dont je t'ai parlé. Mais c'était pourtant bien agréable sous un rapport, et d'un fier style sous l'autre. En général, les belles femmes dansent mal. J'en excepte une Nubienne, que nous avons vue à Assouan. Mais ce n'est plus la danse arabe : c'est plus féroce, plus emporté, ça sent la ligne et le nègre.

« ... Le soir, nous sommes revenus chez Ruchouk-Hanem... La fête a duré depuis six heures jusqu'à dix heures et demie, le tout entremêlé de baisers pendant les entr'actes. Deux joueurs de rebec, assis par terre, ne discontinuaient pas de faire crier leurs instruments. Quand Ruchouk s'est déshabillée pour danser, on leur a descendu sur les yeux un pli de leur turban afin qu'ils ne vissent rien. Cette pudeur nous a fait un effet effrayant. Je t'épargne toute description de danse, ce serait raté. Il faut vous l'exposer par des gestes, pour vous la faire comprendre, et encore j'en doute. »

Cf., encore, *Corresp.* I, 264. Du Caire, janvier 1850, à Bouilhet. *De Saltatoribus*.

H. DE SORIA, *Histoire pittoresque de la danse*, Paris, 1897. (*Sur les danses juives*.) L'art chorégraphique de cette époque n'existait qu'à l'état d'ébauche, et la fantaisie seule des exécutants en faisait tout le charme... Par les Grecs ou par les Romains, nous pourrions concevoir quelque idée au sujet de la danse exécutée par la fille d'Hérodiade.

Id., *ibid.*, p. 59. (*Sur les danses juives*.) Les circonstances qui accompagnaient la fête des Tabernacles la rendaient semblable à plusieurs fêtes païennes. Aussi, ces panégories des anciens Hébreux ont-elles été assimilées à celles que célébraient les Egyptiens en l'honneur de Bacchus-Osiris. Les femmes israélites, dit-on, y dansaient quelquefois avec des thyrses en main, comme les Bacchantes. Du moins nous voyons Judith établir une fête anniversaire de la délivrance de Béthulie dans laquelle se pratiquaient des danses de cette sorte. (*Judith*, XV, 2.)

Id., *ibid.*, p. 85-86 (sur les danses licencieuses chez les Grecs). Représentation par deux danseurs des amours d'Ariane et de Bacchus, à la fin du *Banquet* de Xénophon. — HÉRODOTE, VI, 129. Danse acrobatique, sur une table, avec les mains, du jeune Hippoclide, prétendant à la fille de Clisthène, tyran de Sicyle. — Les fêtes lesbiennes racontées dans *le Voyage du jeune Anacharsis*, éd. de 1825, II, p. 63.

Id., *ibid.*, p. 40 (sur les danses acrobatiques). L'usage de danses sur les mains venait des Grecs. Pour démontrer que parfois l'homme se sert de la science d'une façon erronée, Aristote compare un tel individu à celui qui marcherait sur les mains. « On dirait de ces danseuses qui, changeant l'emploi habituel de la main, font de leurs pieds des mains et de leurs mains des pieds. » (*Morale à Eudème*, Livre VII, ch. XIII, § 52.)

Textes relatifs aux danses licencieuses chez les Romains :

SAINT AUGUSTIN. *De civitate Dei*, VI, 7. (*Sur les danses exécutées aux fêtes florales*) :

SÉNÈQUE, *Ep.*, 97 (sur le même sujet) ;

SUÉTONE, *Néron*, 12 ;

JUVÉNAL, XI, 162-167 :

Forsitan exspectes ut Gaditana canoro
Incipiat prurire choro, plausuque probatae
Ad terram tremulo descendant clune puellae,
Irritamentum Veneris languentis, et acres
Divitis urticae.

MARTIAL, V, LXXVIII :

Nec de Gadibus improbae puellae
Vibrabunt sine fine prurientes
Lascivos docili tremore lumbos.

P. 243. C'était lui qui avait noyé Aristobule, étranglé Alexandre, brûlé vif Matathias, décapité Zosime, Pappus, Joseph et Antipater.

RENAN, *Histoire du peuple d'Israël*, V, 256. Le grand prêtre Aristobule, frère de Marianne, est noyé par ordre d'Hérode le Grand.

Id., *ibid.*, V., 299. Hérode le Grand fait étrangler, à Sébaste (Samarie) (7 av. J.-C.), Alexandre, fils de Marianne.

Id., *ibid.*, V, p. 25. Antigone (Matathias) sortit de la tour Bâris, et vint se jeter, en suppliant, aux pieds de Sosias, qui fut peu généreux. Sosias l'insulta, le fit charger de chaînes et remettre aux mains d'Antoine, à Antioche, comme un captif qui valait de l'argent. Effectivement Hérode obtint d'Antoine, pour une forte somme, que son rival malheureux fût décapité.

Id., *ibid.*, V., p. 301. Hérode le Grand fait tuer son fils Antipater.

P. 243. Il avait aperçu devant la fosse le grand Ange des Samaritains.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 258. La croyance que certains hommes sont des incarnations de facultés ou de puissances divines commençait à se répandre. Les Samaritains possédaient vers le même temps un thaumaturge qu'on identifiait avec la « grande vertu de Dieu ». (*Actes*, VIII, 10.)

P. 244-248. La décollation de saint Jean-Baptiste.

RENAN, *Vie de Jésus*, p. 204-205. Les dispositions indulgentes qu'Antipas avait montrées pour Jean ne purent être de longue durée. Dans les entretiens que, selon la tradition chrétienne, Jean aurait eus avec le Tétrarque, il ne cessait de répéter à celui-ci que son mariage était

illicite et qu'il devait renvoyer Hérodiade. (*Matth.*, XIV, 4 et suivantes ; *Marc*, VI, 18 et suiv. ; *Luc*, III, 19.)

On s'imagine facilement la haine que la petite-fille d'Hérode le Grand dû concevoir contre ce conseiller importun. Elle n'attendit plus qu'une occasion pour le perdre.

Sa fille Salomé, née de son premier mariage, et comme elle ambitieuse et dissolue, entra dans ses desseins. Cette année (probablement l'an 30), Antipas se trouva le jour anniversaire de sa naissance à Machéro. Hérode le Grand avait fait construire dans l'intérieur de la forteresse un palais magnifique (*Jos.*, *B. J.*, VII, VI, 12) où le Tétrarque résidait fréquemment. Il y donna un grand festin, durant lequel Salomé exécuta une de ces danses de caractère qu'on ne considère pas en Syrie comme messéantes à une personne distinguée. Antipas charmé ayant demandé à la danseuse ce qu'elle désirait, celle-ci répondit, à l'instigation de sa mère : « Le tête de Jean sur ce plateau. » Antipas fut mécontent, mais il ne voulut pas refuser. Un garde prit le plateau, alla couper la tête du prisonnier et l'apporta. (*Matth.*, XIV, 3 et suivantes ; *Marc*, VI, 14-29 ; *Jos.* (*Ant.*, XVIII, v, 2.)

Les disciples du Baptiste obtinrent son corps et le mirent dans un tombeau. Le peuple fut très mécontent. Six ans après, Hâreth ayant attaqué Antipas pour reprendre Machéro et venger le déshonneur de sa fille, Antipas fut battu, et l'on regarda généralement sa défaite comme une punition du meurtre de Jean. (*Jos.*, *Ant.*, XVIII, v, 1 et 2.)

La nouvelle de cette mort fut portée à Jésus par des disciples même du Baptiste. (*Matth.*, XIV, 12.)

Récit de MATTHIEU, XIV, 3-12 (Trad. Reuss) : Car Hérode, ayant fait arrêter Jean, l'avait tenu enchaîné dans une prison, à cause d'Hérodiade, la femme de son frère.

Car Jean lui avait dit : « Il ne t'est pas permis de l'avoir. »

Et, bien qu'il eût envie de le faire mourir, il craignait le peuple, parce qu'on le regardait comme un prophète.

Cependant, la fête de la naissance d'Hérode étant arrivée, la fille d'Hérodiade dansa en présence de la cour et plut à Hérode, si bien qu'il lui promit avec serment de lui donner tout ce qu'elle demanderait.

Mais celle-ci, à l'instigation de sa mère, répondit : « Donne-moi, ici même, la tête de Jean-Baptiste. »

Le roi en fut affligé ; mais à cause de son serment et des convives, il ordonna qu'on la lui donnât.

Et il envoya faire décapiter Jean dans la prison.

Et sa tête fut apportée dans un plat et donnée à la jeune fille, qui la porta à sa mère.

Et ses disciples, étant revenus, enlevèrent le corps, et l'ensevelirent, et vinrent l'annoncer à Jésus.

Récit de MARC, VI, 17-28 (Trad. Reuss) : Car Hérode lui-même avait fait arrêter Jean et l'avait tenu enchaîné dans une prison, à cause d'Hérodiade, la femme de son frère Philippe, parce qu'il l'avait épousée. Car Jean avait dit à Hérode : « Il ne t'est pas permis d'avoir la femme de ton frère. » Or Hérodiade lui en gardait rancune et désirait le faire mourir ; mais elle ne put y parvenir, car Hérode respectait Jean,

le connaissant comme un homme juste et saint, et il le gardait et faisait maintes choses après avoir pris son avis, et l'écoutait avec plaisir.

Il arriva cependant un jour favorable, quand Hérode, lors de la fête de sa naissance, fit un festin pour ses grands dignitaires et ses officiers et les principaux de la Galilée. La fille même d'Hérodiade étant entrée et ayant dansé et plu à Hérode, et à ses convives, le roi dit à la jeune fille : « Demande-moi tout ce que tu voudras et je te le donnerai, serait-ce la moitié de mon royaume. »

Alors elle sortit et dit à sa mère : « Que dois-je demander ? » Et celle-ci dit : « La tête de Jean le Baptiseur. » Et aussitôt elle s'empressa de rentrer chez le roi et fit sa demande en disant : « Je désire que tu me donnes à l'instant même, sur un plat, la tête de Jean le Baptiseur. » Le roi en fut bien affligé, mais à cause de son serment et de ses convives, il ne voulut point lui faire un refus.

Et le roi envoya sur-le-champ un gendarme, et donna ordre que sa tête fût apportée. Cet homme s'en alla et le décapita dans sa prison et apporta sa tête sur un plat, et la donna à la jeune fille, et la jeune fille la donna à sa mère.

Et ses disciples, l'ayant appris, vinrent enlever son cadavre et le mirent dans un sépulchre.

TABLE DES MATIÈRES

BIBLIOGRAPHIE.	IX
INTRODUCTION	I
PREMIÈRE PARTIE : <i>Les origines et les facteurs des théories esthétiques de Flaubert.</i>	6
I. Le Tempérament	8
II. La Philosophie.	27
DEUXIÈME PARTIE : <i>Les principes généraux de l'Esthétique de Flaubert</i> (ch. III.)	49
TROISIÈME PARTIE : <i>Les applications critiques de l'Esthétique de Flaubert</i> (ch. IV)	79
QUATRIÈME PARTIE : <i>Les applications pratiques de l'Esthétique de Flaubert</i>	135
V. L'Invention des sujets	137
VI. La Composition des Tableaux	149
VII. L'Expression	181
CINQUIÈME PARTIE.	227
VIII. L'Expression suprême de l'Esthétique de Flaubert : L'Évocation	229
Conclusion	247
APPENDICES	269
Appendice I : La reconstitution historique dans le roman de « <i>Salammbô</i> »	271
Appendice II : « <i>Hérodias</i> » : Commentaire historique et archéologique	293

Vu le 26 janvier 1912 :

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS,
A. CROISSET.

Vu et permis d'imprimer :

LE VICE-RECTEUR DE L'ACADÉMIE DE PARIS,
LIARD.

Imp. PAUL DUPONT (Thouzellier, Dr), 4, rue du Bouloi. -- Paris. -- 255.2.1912 (Cl.).
